CINERGIE

il cinema e le altre arti

Tavola rotonda
la nuova serialità televisiva

Undressing Prada

Speciale DVD ed edizioni critiche

13

DAMS di Gorizia

Indice

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 13. marzo 2007

Direzione
Laboratorio *Cinemantica*, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali;
Laboratorio *Crea*,
Corso di Laurea DAMS, Gorizia
Università degli Studi di Udine

Coordinamento
Roy Menarini

Comitato di redazione
Alice Autelitano, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Giulio Bursi, Davide Gherardi, Veronica Innocenti, Valentina Re

Redazione
Alice Autelitano, Stefano Baschiera, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi, Margherita Chiti, Valentina Cordelli, Francesco Di Chiara, Giovanni Di Vincenzo, Livio Gervasio, Davide Gherardi, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Aldo Lazzarato, Roy Menarini, Cristiano Poian, Leonardo Quaresima, Valentina Re, Anna Soravia, Roberto Vezzani

Hanno collaborato a questo numero
Serena Aldi, Alice Autelitano, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi, Michele Canosa, Marcella De Marinis, Francesco Di Chiara, Barbara Di Micco, Dunja Dogo, Marzia Gandolfi, Davide Gherardi, Federico Giordano, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Alessandro Marotto, Roy Menarini, Alessandro Messedaglia, Federico Pagello, Valentina Re, Simone Venturini, Roberto Vezzani, Federico Zecca

Reperimento immagini
Marco Comar

Redazione
c/o Laboratorio Crea
Piazza Vittoria 41, Gorizia
tel. 0481 82082
cinergie@libero.it
www.damsweb.it

Progetto e realizzazione copertina
Marco Vimercati

Via dei Fieschi, 1
16036 - Recco (Ge)
www.lemanieditore.com
e-mail: lemani.editore@micromani.it
stampa: Microart's S.p.A. - Recco (GE)

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo di

Università degli Studi di Udine

Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone

TAVOLA ROTONDA

ULTIMO SPETTACOLO

FAHRENHEIT 451

CINEMA E LETTERATURA

CINEMA E ARTI VISIVE

TV FILES

A VOLTE RITORNANO

SOTTO ANALISI

LE CITTÀ DEL CINEMA

SPECIALE DVD ED EDIZIONI CRITICHE

La nuova serialità televisiva

Tavola rotonda sulle nuove forme di serialità televisiva e sulla questione di un nuovo approccio critico

Hanno partecipato: Roy Menarini (RM), Veronica Innocenti (VI), Roberto Braga (RB), Davide Gherardi (DG)

RM: Cominciamo col dire che, ormai da qualche tempo, si pensa che la serialità americana contemporanea sia un luogo d'elaborazione estremamente interessante. Se ne comincia a parlare spesso, e affermare che questa serialità sembra intercettare i nostri tempi assai meglio del cinema americano è diventata ormai un'ovvietà. Tuttavia, una volta riconosciuta questa importanza, mi sembra che le ragioni addotte per spiegarne la centralità siano, almeno per ora, abbastanza insufficienti. Le cose di cui discutere secondo me sono numerose, a cominciare dai motivi (uso un vecchio termine) d'immaginario e dai temi per cui le serie televisive americane oggi sembrano intraprendere un riconoscimento della società e della cultura che ci sta intorno, immediato ed estremamente proficuo, soppiantando in questo senso il ruolo del cinema: sono serie spiazzanti, sono serie provocatorie, sono serie che non seguono in maniera ovvia i discorsi sociali che ci circondano. In secondo luogo, mi sembra che si debba ragionare al livello di una messa in scena "allargata", ovvero di strutture narrative, strutture visive e elementi propri di linguaggio e stile. Un terzo punto potrebbe essere quello dell'allargamento della visibilità che le serie televisive propongono. Credo che mai, anche dopo il grande allargamento della visibilità del corpo umano proposto a inizio anni Novanta da *E.R.*, ci fossimo trovati di fronte ad un'iniezione di elementi tanto destabilizzanti, che per noi oggi sono già normali... ma *Nip/Tuck*, piuttosto che *CSI*, piuttosto che *The Shield*, vanno ben oltre certi limiti della visibilità concessi al cinema, e ciò vale probabilmente anche per l'erotismo. Ed infine non taglieremo fuori, perché sarebbe anti-storico, l'elemento della fruizione. Tutto ciò potrebbe rappresentare l'anticamera per poter parlare criticamente di serialità. In fondo, *Cinergie* con la rubrica *TV Files* sta cercando di farlo già da anni, anche se la domanda di come esercitare una critica della serialità rimane insoluta. Si rischia infatti di parlare di un testo chiuso quando invece, evidentemente, ci troviamo di fronte a un testo in movimento; come, in che modo, quante volte, in quanto tempo si parla e si riparla della stessa cosa in mutazione, quale appunto è una serie televisiva? Questo potrebbe essere l'obiettivo primario: tentare di trovare le tracce di una critica alla serialità...

VI: Delle cose che hai detto, la prima che mi colpisce e su cui mi trovo pienamente d'accordo, è che hai parlato di "nuova serialità", il che implica un modello di "vecchia serialità" che non è più adeguato a rendere conto di una serie di fenomeni di cui la serialità contemporanea, che è a sua volta anche un modello narrativo, si occupa. Quindi una delle cose che mi sembra interessante è la modalità attraverso la quale molti prodotti seriali contemporanei si declinano. Trovo, per esempio, che sia abbastanza superato il meccanismo dello *spin-off* in funzione di un meccanismo di *franchising* della serialità televisiva. A mio avviso, *CSI* non può essere letto nei termini di uno *spin-off* televisivo, quindi dello *spin-off* di una serie madre che ne genera altre collaterali... ma sembra essere invece una sorta di *brand*, dove un nome identifica un determinato tipo di universo narrativo e con esso anche un determinato genere. In un qualche modo, si apre la problematica legata alla definizione del genere delle serie televisive. Questo mi sembra uno degli aspetti sui cui vale la pena riflettere e concentrarsi.

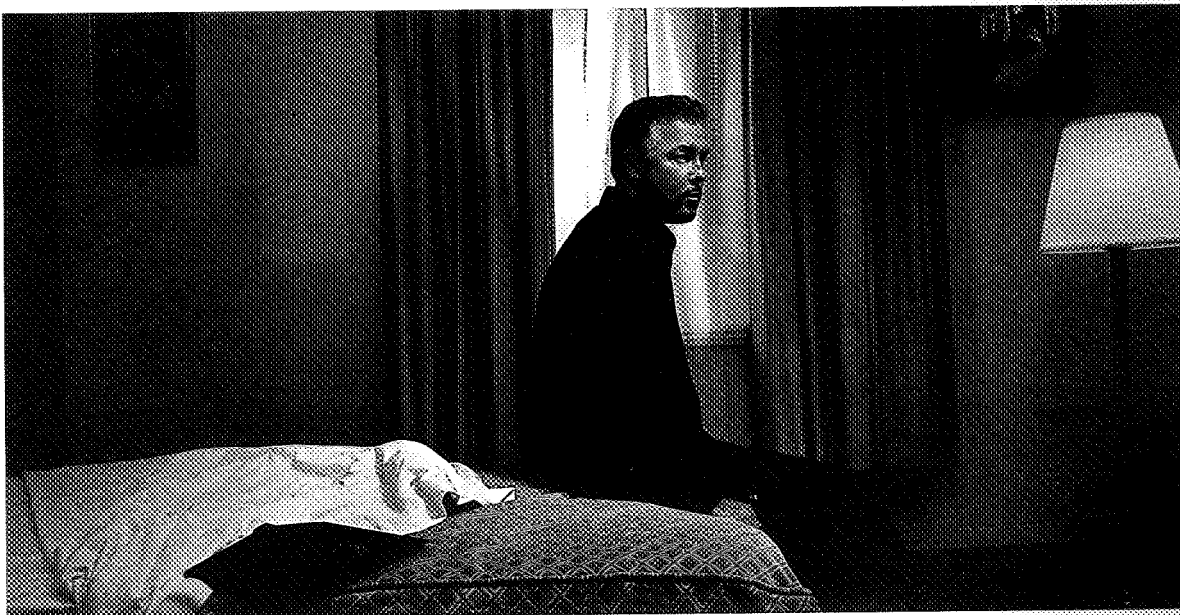
RB: Spesso quando si parla di serialità si mette in gioco la "ri-generazione", ovvero la capacità che hanno le serie di rigenerare i generi cinematografici: quindi di partire da un genere, riproporlo, reinventarlo, ricostruirlo. Secondo me il concetto di rigenerazione è importante in rapporto alla serialità televisiva, ma non tanto in funzione del "genere", quanto di una sorta d'attitudine della serie televisiva: quella di rigenerarsi in rapporto ai propri fruitori. L'aspetto interessante che permette alla serialità televisiva d'imporsi in modo così forte, nel contesto socio-culturale contemporaneo, è quello di avere un continuo *feedback*, di essere in grado di leggerlo e di rigenerarsi di fronte a questo peculiare tipo di rapporto con la fruizione, con gli utenti. Mi sembra che la costruzione modulare, tipica del testo seriale, gli permetta di rigenerarsi grazie all'apporto dei fan. La dimensione dello spettatore è fondamentale nel processo di rigenerazione attuato dal meccanismo seriale.

DG: La mia impressione iniziale sul discorso della testualità televisiva è che essa sappia cogliere a gamba tesa diversi aspetti della contemporaneità, quelli che provengono dalle cronache quotidiane assieme ai piccoli e grandi eventi politici e sociali, in maniera più efficace, fisiologica, rispetto a quello che l'occhio cinematografico attualmente non sia in grado di fare. Bisognerebbe saperne un po' di più degli aspetti produttivi, cosa che personalmente non conosco molto bene, ossia degli aspetti del funzionamento della catena di montaggio che soprassiede alla filiera produttiva dei prodotti seriali, per tracciare le modulazioni che possono permetterci di distinguere con efficacia le differenze sostanziali tra il prodotto televisivo e quello cinematografico (fermo restando che non sono più, rispetto al passato, due entità in rapporto di eventuale subalternità). Matt Hills, nel suo studio, indica "l'ideologia dell'autore", come un'ideologia della qualità, "l'iperdiegesi" e "l'ermeneutica perpetua" – che sarebbe proprio l'ambito dei fan – come i tre aspetti che ci possono aiutare a discernere le caratteristiche del testo televisivo rispetto a quello cinematografico. Sono tutte e tre funzioni del testo che posizionano l'accento sulla fruizione. Quindi ritengo che sia la fruizione il punto di partenza imprescindibile per un discorso sulla televisione, anche perché è chiaro che si tratta di una fruizione sempre più personalizzata. Per quanto riguarda la critica televisiva attuale in Italia, mi sembra che stia cercando un'identità, infatti si diffonde sotto l'aspetto del frammento di memoria o della "critica gastronomica", che sono entrambi due regioni di scrittura quantomeno intime. Chiarisco: in un caso c'è quello che dice: "sì, mi ricordo di *Magnum P.I.*, quando lo guardavo a diciotto anni...", anche se poi nasconde tutto sotto la patina di un discorso professionale. Nell'altro caso invece c'è il critico che ribadisce il piacere "ozioso" del consumare il prodotto. In questo caso la critica sintonizza il suo *bias* sul consumo puro, un godimento che si disfa in bocca nel momento stesso in cui si produce. Un altro accenno sulla problematica sollevata è che in Italia non è stata ancora aperta appieno la gabbia alla tigre, diciamo così, grazie ad uno studio veramente programmatico, della produzione televisiva, anche nazionale. Questa constatazione ha una ragione precisa: perché i *Cultural Studies* non hanno avuto qui un'influenza tale a quella avuta nei paesi anglosassoni, dove hanno operato una manovra, in opposizione aperta alle tesi di Francoforte, di anti-patologicizzazione dello studio della cultura popolare. Pertanto la distinzione tra cultura "alta" e "bassa" è ancora molto netta, a torto o a ragione, e ci si vergogna ancora un po' di occuparsi di quella cosiddetta "bassa". Oppure si trova una formula per legittimare il proprio operato verso l'oggetto d'affe-

zione o d'esercizio come: "guardo *E.R.* perché mi dice di più sulla società americana di quello che mi può dire un giornale", la quale oltre che un'affermazione sensata è anche una sorta di "parata" cautelativa.

RM: Il primo giro d'opinioni mi pare interessante: è vero che abbiamo bisogno di parlare di fruizione, e che questa ci spiega davvero tantissimo... tuttavia la mia opinione a riguardo è leggermente diversa: è come se, in un qualche modo, le serie televisive fossero in grado di essere anticipatrici di una serie di istanze che solo successivamente il *fandom* o la fruizione accolgono come proprie e rimettono in circolo. Diciamo che negli anni Novanta le serie principali di cui parlare sono *X-Files* e *E.R.* Esse abitano due mondi assolutamente diversi ma pongono delle questioni affini. *X-Files* declina un evidente saccheggio della memoria cinematografica, quella di genere horror e fantascientifico, che in quel momento faceva un certa fatica a funzionare al cinema, e lo fa con una messa in scena molto più spettacolare e ad alto budget di quanto non sembrasse possibile nella serialità televisiva fino ad allora. E già lì c'è stato un allargamento del visibile, trattandosi di horror e fantascienza, perché di episodi di *X-Files* che pigiano sul pedale dello *splatter* ce ne sono parecchi. E d'altra parte, la stessa cosa vale per *E.R.* dove, da un altro punto di vista, si lavora comunque su una questione cinematografica. Questa volta il genere non è di per sé rinnovato (esso anzi è molto televisivo, visto che il "medical-drama" è forse uno dei generi più immortali della TV americana), bensì investito da un impatto violentissimo, un impatto dove forse il fattore più importante è quello ritmico, dato dal lavoro incessante della *steadycam*, e dall'utilizzo di una tecnica di stile cinematografico e di una strategia narrativa semi-corale. Allora, certamente, possiamo riflettere sulla raccolta del testimone cinematografico e sulla "ri-generificazione" intesa però anche come stili di genere che vengono o accostati in maniera inedita, oppure messi in circolo in maniera più energica. Ma non mi accontento: a che cosa facevano o fanno riferimento queste due serie? Alle tracce: il malato che arriva in corsia, o l'avvenimento inspiegabile che ha bisogno di un'interpretazione. Allora quando Davide parla di ermeneutica del *fandom* io mi chiedo se questa ermeneutica non sia un vibrafono che funziona in virtù del fatto che le serie televisive non fanno altro che proporre interpretazione. *Dr. House*, i tre *CSI*, *Lost*, e altri ancora che possiamo citare, come *Bones* e le serie televisive anche un po' più tradizionali – *Without a Trace*, *Numb3rs*, *Cold Case*, *Criminal Minds* – non fanno che lavorare sul concetto d'interpretazione. Ci sono tracce che non vengono capite. Ci sono esperti, al limite della genialità, che hanno le potenzialità per capirle... il Dottor House, Gil Grissom, il medico di *Lost*, hanno l'incarico di interpretare delle tracce che né lo spettatore né i co-protagonisti sono in grado di interpretare. Mi sembra che questa ossessione dell'interpretazione faccia leva anche su una tecnologia avanzatissima, come nel caso di *CSI*, o al contrario su una tecnologia totalmente assente, come in *Lost*, dove si torna ad essere selvaggi: questo forse ci dice qualcosa della contemporaneità. Non sarà che la contemporaneità frantumata, le verità storiche ormai tramontate, offrono la sensazione di una pluralità di segni che noi facciamo fatica a rendere comprensibili? E che emerga una rassicurazione, da parte di queste serie, del fatto che comunque esistono dei protagonisti in grado di interpretare le tracce, anche le più bislacche, anche le più aberranti, nel senso letterale del termine, come il Dottor House, come Gil Grissom, che attraverso il sapere o attraverso la tecnologia riescono ad arrivare alla verità, ed alla verità con la "V maiuscola", non ad una delle verità possibili? È un ritorno romantico della verità attraverso una situazione post-moderna. Mi sembra che questo funzioni molto bene, come in *24*. Questa serie, è vero, è centrata su un protagonista, Jack Bauer, che è un uomo d'azione, che non perde un minuto di tempo ed interviene sulla realtà senza esitazioni. Tuttavia l'originalità di questo personaggio (e che ne spiega, credo, anche il successo), è che unisce questa volontà all'azione (che molto spessa precipita verso il *cupio dissolvi*) all'interpretazione. Bauer è pronto a morire in qualsiasi puntata, non si chiede neanche se è il caso o meno di farlo, va *dentro* gli avvenimenti, se c'è da disinnescare la bomba ci va lui, non manda nessun altro, non solo per eroismo, ma per una specie d'abnegazione folle del personaggio d'azione. E d'altra parte possiede anche un intuito che vede molto al di là gli avvenimenti.

VI: Ti interpreto male se affermo che c'è in realtà una forte componente comune, ossia un impianto di *detection*? E che alla fine ciò si traduce nel dotare gli spettatori di strumenti di interpretazione della realtà? Mi sembra che *Dr. House*, in questo senso, sia abbastanza emblematico, con tutti i difetti e con tutti gli schematismi che la serie ha... però mi sembra funzionare in questo modo. Mi colpisce molto il tipo di struttura che questa serie possiede, quindi che tutti gli elementi classici della *detection* si trovino applicati a qualcosa che fino a quel momento non era stato interpretato così. Nei *medical-drama* precedenti questo aspetto non esisteva, e come dicevi tu giustamente è il genere forse più praticato nella serialità televisiva americana. Davide poi diceva: la fruizione di questi prodotti dà origine ad un tipo di critica che è un po' come la critica gastronomica: "piacere puro che si disfa velocissimamente..." Se noi consideriamo questo tipo di prodotto come quando andava in onda negli anni Cinquanta (per esempio *I Love Lucy*, che andava in onda in diretta davanti al pubblico americano), scopriamo che aveva un certo tipo di presa ed un certo tipo di dinamica. Se consideriamo invece come vengono fruite oggi, troviamo forti differenze: cofanetti DVD, *peer-to-peer*, visioni di spezzoni su *youtube.com*, etc. Mi sembra che cambi la percezione, e che gli strumenti di questa critica non vadano più bene per un oggetto che ha un'utilità ripetuta, non solo all'interno del palinsesto televisivo, ma che "ex-onda" da questo palinsesto televisivo e da quello strumento di fruizione, andando a toccare altri ambiti. Un'altra cosa che mi colpisce è l'idea che ha espresso Roberto di rigenerazione, che forse è anche di "ri-generificazione", in termini altmaniani, e persino di *restyling*. Tornando al discorso dei generi, ecco che la ripresa di generi provenienti dal cinema viene davvero proposta in una confezione completamente diversa. *X-Files* e *E.R.* in qualche modo guardano ancora molto al cinema, mentre *Nip/Tuck* o *Lost* secondo me non guardano nemmeno più al cinema, al contrario mi sembrano andare in una direzione differente...

RB: Mi sembra che quella che metti in luce tu sia una prospettiva di stampo *cross-mediale*, prospettiva che la serie televisiva riesce a cogliere e a sfruttare al meglio ancor più di prodotti del grande cinema americano, dei *blockbuster*, che si basano su una struttura modulare costretta, appunto, ad essere in un certo senso troncata dall'impossibilità di ri-generarsi in altri prodotti. Anche il cinema in realtà punta a serializzarsi per sfruttare al massimo questa idea di *cross-medialità*, eppure la serialità televisiva permette di ricatturare certi temi in virtù di una sorta d'intercettazione degli umori

Una scena tratta da *C.S.I.*

che vengono dal basso. E da questo punto di vista un altro aspetto interessante è quello della visibilità. Prima dicevi che le serie televisive spiazzano lo spettatore con situazioni insolite. Una volta Davide ha affermato che in fondo *Nip/Tuck* non va oltre i limiti di una visibilità già espressa in altri contesti. Sono d'accordo per certi aspetti e per altri meno. *Nip/Tuck* spiazza fortemente per i lavori di "macelleria" esibiti sul corpo umano, però a mio avviso vive di una sorta di sindrome dello sdoppiamento che è evidente anche in *Sex and the City*. Cioè si lavora molto su un corpo che non viene mostrato. Ciò che spaventa di più è la nudità di un corpo. Lo si maciulla, lo si apre, lo si muta, gli si fa qualsiasi cosa, ma quando i medici visitano i corpi del loro pazienti, non si vede mai un seno nudo, non si vede mai un corpo nudo. Lo stesso avviene per *Sex and the City*. Si parla tanto del corpo, del sesso, dell'uso del proprio corpo, ma esso non viene mai mostrato: anzi si trovano le soluzioni più bieche, anche meno innovative, per censurare le nudità. E questo a mio avviso è interessante perché c'è una sorta di sdoppiamento, dualismo, una sorta di contraddizione interna. Da un lato si punta a mostrare un corpo completamente trasformato, modificato, in fase di cambiamento, però allo stesso tempo lo si nega alla visione.

VI: Va notato però che quello che Roberto dice in *Sex and the City* e in *Nip/Tuck* avviene per i protagonisti ricorrenti, cioè i protagonisti effettivi della serie, che vengono sempre proposti con una logica conciliatoria, nonostante i protagonisti di *Nip/Tuck* facciano le cose più improbabili e mostrino continuamente cambi di personalità. Anche in *Sex and the City* succede una cosa simile, le protagoniste non vengono mai mostrate, i loro corpi non vengono mai esibiti: ci sono sempre tendine, lenzuoli e altri diaframmi che censurano. Ci sono, è vero, diversi casi in cui vengono mostrati i corpi, ma non sono mai quelli dei personaggi ricorrenti.

DG: Stavo pensando a quanto diceva Roy, perché ho notato anch'io che una figura assolutamente emergente, o d'altro canto forse si tratta piuttosto di un archetipo ripescato con particolare efficacia nel contesto televisivo, è il *savant*, cioè il sapiente che riesce ad interpretare dei segni enigmatici evitando nel momento critico il possibile collasso di una comunità d'individui. Questo tracciato emblematizza in un qualche modo il tema topico della società americana, cioè il problema della comunità in rapporto alle situazioni di crisi e di disastro. Questo era un tema su cui si sono già meravigliosamente affilate le unghie intere generazioni di critici, cioè il tema dei *disaster-film*: il film catastrofico degli Anni Ottanta. Inoltre il Dottor House è anche una figura tipicamente melodrammatica: la menomazione è un tipico espediente melodrammatico, dove alla deficienza del corpo rimedia la potenza della mente. Questo lo si è visto anche nel giallo, genere a cui in fondo *House M.D.* appartiene degnamente. Ad esempio con Nero Wolfe, che se ne sta immobile nel suo studio mentre i collaboratori gli portano i dati da analizzare... oppure per la cultura fumettistica potrei citare lo Xavier degli X-Men: un paralitico con poteri telepatici. Questa cosa del chirurgo, medico, o comunque specialista, in grado di risolvere situazioni sature di criticità (come si vede benissimo in *Lost*, dove il leader di questa comunità disorientata è un chirurgo toracico), salta effettivamente agli occhi. Allora mi viene da pensare in termini "kracaueriani". Kracauer analizzava i film espressionisti dicendo che preannunciavano l'avvento di una società nazista. Mi viene spontaneo collegare un prodotto come *Lost* (che presenta una trama evidentemente in bilico tra il polo del test scientifico ed un possibile avvento cristologico, continuamente rinviato, che si traduce nel classico canovaccio dello scontro tra fede e razionalità) all'orientamento ideologico attuale della società americana, in qualche modo perennemente ansiosa di saper leggere i segni di una comunità internazionale che la circonda, sempre più ostile ed estranea.

RM: Su *Segnocinema* 142, in un saggio di Andrea Bellavita che s'intitola "Filming America Side B", si parla anche di televisione. E si dice: "la versione 'conservativa' e 'tranquillizzante' di questo processo è la figura televisiva del poliziotto-scienziato di *C.S.I.* (e dei suoi cloni *Without Traces*, *Bones*, *Numb3rs*, o nella versione para-scientifica di *Medium* e *Ghost Whisperer*) che garantisce un bio-potere focaultiano (controlla la morte, la traccia sul corpo defunto, meglio di quanto il poliziotto comune possa fare sulla vita e l'azione *live*) e che agisce in termini seduttivi sul pubblico di massa proprio perché stabilisce un patto di scambio reciproco: cessione dello spazio dell'intimo in cambio di una promessa di sicurezza" - questo mi sembra abbastanza interessante – "o in chiave ancora più 'macro', la retorica dell'*infiltrazione* all'interno del "corpo" del nemico..." sempre con quest'ottica di scambio. Bellavita sembra un po' critico, da questo punto di vista, verso il concetto profondo delle serie televisive di cui stiamo parlando, e non mi sembra tuttavia del tutto sbagliato. Allora, anche alludendo a quanto diceva Davide, il *savant* ha degli echi un po' inquietanti, perché il *savant* tende ad arginare il caos, laddove questo caos viene odiato. Credo che tutti abbiamo visto almeno qualche puntata dei brutti *franchise*, per usare il termine di Veronica, di *CSI*... Beh, *CSI: Miami* è sicuramente un *serial* che noi, indubitabilmente, negli anni '70 avremmo detto "di destra", nel senso che in ogni puntata vengono sanzionati coloro che hanno i tatuaggi, coloro che giocano ai videogame, coloro che si fanno uno spinello, persino i giovani con una sessualità *under-18*, ed anche in *Dr. House* fa talvolta capolino un certo disprezzo verso tutto i tipi di minima devianza che la vita reale ripropone. Pur tuttavia, queste serie televisive offrono una visione assolutamente innovativa, nel senso che la prima cosa che viene in mente guardando *Dr. House* è che sia una personalità anti-conformista, quindi non sembra il depositario di un bio-potere focaultiano, almeno all'apparenza. È un continuo scambio, sinonimo d'interesse e di fascino di queste serie, perché ciò che sembra ogni volta confermare una sorta d'argine, una sorta di vedetta alla deriva del contemporaneo, dei segni, del caos, e delle devianze, viene poi rimesso esso stesso in discussione, dal momento che le serie televisive si fondano sull'emersione di visibilità, e per visibilità intendo narrativa, di figure altrimenti non rappresentate precedentemente: omosessuali, lesbiche, persone colpite nel fisico e nella mente, poliziotti corrotti... Per esempio in *24* si arriva molto spesso a far passare dei tabù che nella società contemporanea dovrebbero permanere, come ad esempio la tortura istituzionale dell'anti-terrorismo americano. Ora, questo è assolutamente vero, nel senso che sorprende la quantità di torture che i protagonisti di *24* mettono in atto. Dall'altra parte rappresentare una cosa e sostenerla, sappiamo bene, sono due cose assolutamente differenti. E in ogni caso, questo è un altro di quei *serial* ambigui, o se preferite, ricchi, visto che, almeno nelle prime tre stagioni, siamo di fronte ad un presidente americano evidentemente democratico, afro-americano, intenzionato a evitare l'intervento armato contro la nazione che ha ospitato i terroristi e in assoluta contrarietà all'azione bellica esterna. Dall'altra parte, i metodi investigativi e l'ossessione giustizialista sono certamente repubblicani.

Il cast di *C.S.I.*

Ecco, io credo veramente che in questi due poli del "bio-potere foucaltiano", come lo chiama Bellavita, e della rimessa in discussione di tutte le cose eroistiche e fluide, quadrate, della televisione precedente stia l'area nella quale ci muoviamo e che ci affascina così tanto....

DG: Sono d'accordo con te! Anch'io continuo ad intravedere un certa ambiguità di fondo in queste operazioni. Per esempio il Dottor House, come dicevamo, appare tanto anticonformista quanto propenso a dileggiare un ragazzo tatuato [a causa di una pratica autoerotica "non convenzionale" NdR] se non un vegetariano, rispecchiando chiaramente certi conformismi e luoghi comuni di stampo retrogrado o conservatore. Al contrario, il suo fattore scardinante risiede nell'attitudine di prendersela con il "politicamente corretto", cioè con quel piano linguistico e comportamentale, sorta di galateo, più o meno adottato a livello di codice comune in America, per cui certe cose si devono o dire all'orecchio, o all'interno dei gruppi d'appartenenza, dove il tuo linguaggio può fare leva ed imporre la propria posizione. Per quel che riguarda il *serial* che conosco meglio, cioè *E.R.*, devo dire che, se parliamo di "bio-politica", allora proprio *E.R.* mi sembra un notevole banco di prova, nel senso che, facendo una comparazione con un aspetto assolutamente caratteristico di queste serie e ricollegabile ad un preciso filone cinematografico, ossia parlo della sala operatoria, allora esiste una pletora di film, spesso minori, che hanno come protagonisti medici e chirurgi [per citarne solo alcuni: *Internes Can't Take Money*, Alfred Santell, 1937; *Fra due donne, Between Two Women*, George B. Seitz, 1937; *A Doctor's Diary*, Charles Vidor, 1937; *Alias The Doctor*, Michael Curtiz, 1932; il *Magnificent Obsession* del 1935 e la *Magnifica Ossessione* del 1954; *Nessuno resta solo, Not as a Stranger*, Stanley Kramer, 1955; *Doctor's Wife*, Frank Borzage, 1931; *Tramonto, Dark Victory*, Edmund Goulding, 1940... NdR], spesso derivativi della fortunata saga della M.G.M. basata sul personaggio del Dottor Kildare, dove la sala operatoria diventa un luogo di climax ed improvviso risanamento dei conflitti, che potevano essere conflitti matrimoniali o etici... Nel momento in cui l'operazione riesce, ponendo un'ipoteca di guarigione, il sodalizio, la coppia o la famiglia si ricongiunge, e si verifica una sorta di concordia sociale che dal microcosmo dell'ospedale è pronta a diffondersi nel macrocosmo circostante. Invece in *E.R.*, a parte le precauzioni puritane di non mostrare dei corpi nudi dandoli in pasto ad un'*audience* stratificata, nel momento in cui il corpo ferito entra nella tavola operatoria entra in azione la rutilante capacità di frastornare la visione propria della *steady-cam* che si sostituisce alla fisicità del corpo, mentre il corpo stesso diviene piuttosto un elenco di segnali da leggere: elettroencefalogramma, pressione, pulsazioni, ecc... Il corpo nel momento critico, che nel cinema precedente era il momento più caldo ed emotivo, in *E.R.* viene scomposto freddamente in una serie d'impulsi, e l'aspetto melodrammatico ed emotivo è soppiantato a favore di un aspetto attrazionale, mentre la narrazione segue la capacità dell'équipe medica di rimanere quanto più collegata alla situazione in virtù delle proprie abilità professionali. Capacità, ribadisco, di saper leggere il corpo umano non più come un insieme di organi caldi e palpitanti, ma come dei dati da correlare a delle precise conoscenze scientifiche. Questo piccolo aspetto mi sembra un piccolo fattore d'inquietante coincidenza con il lavorio continuo, molto attuale, del testo televisivo rispetto agli aspetti bio-politici delle contingenze contemporanee. Ed è anche un modo interessante con cui la televisione risponde alla costante, umanissima, paura dell'erosione della morte. Si ha l'impressione che l'"E.R." sia una sorta di avamposto collocato nella giungla urbana, una specie di bolla di sapone in costante pericolo di rompersi sotto le enormi pressioni esercitate dal caos violento della città che preme dall'esterno...

VI: Ciò che tu dici di *E.R.*, questa idea del corpo che viene riportato ad una serie di dati da interpretare, mi sembra molto interessante. Nonostante le critiche che abbiamo portato a *Dr. House*, mi pare proprio che nella serie questo argomento trovi un preciso *restyling*, tornando ai concetti di cui abbiamo parlato prima. Sicuramente una delle cose che colpisce di più della serie è il fatto che questo medico nemmeno li visita i suoi pazienti... Ci sono solo ed esclusivamente dati da interpretare ed una lettura da trovare... Della psiche dei pazienti ad House non importa assolutamente nulla, non gli importa nemmeno conoscere chi è il paziente, al di là del fatto di sapere se è uomo o donna, o giovane o vecchio... nemmeno li guarda.

RM: Mi veniva in mente, parlando di corpi all'obitorio, sulla lastra, sospesi tra la vita e la morte, che un altro degli elementi di riuscita della serialità contemporanea sia la messa in discussione delle relazioni temporali, almeno dal punto di vista con cui eravamo abituati a vederle nel cinema. La televisione ha la

Kiefer Sutherland in *24*

possibilità di non doversi ossessivamente concentrare nei 120 minuti per destrutturare la narrazione tutta in una volta, e quindi costituire un testo sorprendente per l'esperienza spettatoriale, ma può lavorare in questa direzione con molto più tempo a disposizione. Credo ci siano delle serie televisive che hanno lavorato molto bene su questo aspetto: una di esse è sicuramente *Six Feet Under*, che non abbiamo nominato, ma che in realtà precede molte delle serie citate, e che a livello di messa in scena dell'ostico e del bizzarro è una serie interessante, anche molto criticata. Non dimentichiamo che *Six Feet Under* mette in scena non solo una famiglia di becchini (e qui saremmo pur sempre in ambito di un certo umorismo British da "caro estinto"), ma anche due fratelli, di cui uno è omosessuale e vive con un poliziotto gay afro-americano. L'altro fratello è uno scapestrato che conosce la sua fidanzata con un rapporto sessuale rapidissimo nel cesso di un aeroporto, per poi scoprire che lei è stata una bambina prodigio con diversi problemi e che si auto infligge delle ferite, che ha un fratello a sua volta schizofrenico capace di far del male, e così via. Una serie gestita in verità con una scrittura piuttosto tradizionale, che tuttavia metteva in scena un rapporto tra vita e morte molto intrecciato. In generale, la serie televisiva contemporanea è molto innovativa nella sua articolazione interna, anche se dall'altra parte ha bisogno di una struttura narrativa forte e ricorsiva.

RB: Mi sembra che una delle tendenze forti della serie contemporanea sia di avvicinarsi ad una dimensione sempre più *soap*. Da una costruzione prettamente modulare, si arriva sempre più vicini ad un rimescolio dei personaggi con soluzioni che si riscontrano nelle *soap opera*. Una caratteristica che mi colpisce delle serie contemporanee è il ricorso ad una serie di espedienti linguistici molto rico-

Lost

noscibili, che caratterizzano in modo preciso e identificabile ogni serie. Il piano sequenza per *E.R.*, il *multiscreen* per *24*, l'estetica da videoclip patinato per *Nip/Tuck*: si arriva quasi ad una sorta di *brand* della serie. Ogni serie deve essere riconoscibile dalle prime sequenze. Quest'idea permette alla serie di essere "franchisizzata" e di essere distribuita su varie piattaforme.

VI: Volevo aggiungere che secondo me c'è effettivamente una progressiva serializzazione. C'è il tentativo di incorporare i meccanismi del *serial* piuttosto che quelli della serie classica, basata su episodi autoconclusivi. Aggiungerei agli esempi che faceva Roberto, anche la voce fuori campo di Carrie Bradshaw che apre e chiude ogni episodio di *Sex and the City* e tira sempre le somme, o i micro-dettagli da videogame in *CSI*, che diventano immediatamente un marchio di riconoscibilità e permettono di capire, anche al fruitore non fidelizzato. Penso ad *Alias*: perdere un episodio di *Alias* vuol dire perdere un ribaltamento di

mondo che diventa fondamentale, ma poi, inversamente, scatta un meccanismo contrario, di estrema serializzazione, capace di creare gli aspetti *soap*. Se io vedo una puntata all'anno di *Beautiful* riesco comunque ad orientarmi, perché ci sono elementi cardine che mi aiutano a capire.

DG: Il tema del tempo è molto interessante, e complesso. È evidente che c'è proprio una strategia legata all'uso dei personaggi. Se la decisione presa a tavolino è di adoperare una specie di gioco araldico dell'identità che allude ad una sapiente complessificazione della trama, come in *Alias*, allora il tempo diventa un fattore chiave. In *Lost* si ha la sensazione che, viceversa, sia l'aspetto meno riuscito: l'impressione è che i personaggi siano costruiti a strati, come certi giochi per bambini in cui devi mettere dei dischetti di legno uno sopra all'altro, fino a che però la chiusura del personaggio corrisponde allo slacciamento della tensione diegetica. Oppure c'è l'esempio di *Dawson's Creek*, costruito come un classico romanzo di formazione per adolescenti. Vediamo il personaggio principale attraversare una serie di tappe iniziatiche della sua vita, di ostacoli che lo rafforzeranno e gli faranno trovare la sua crescita professionale. È evidente che la questione del tempo decide anche retrospettivamente la serie, perché in vista di un prodotto che lavora su periodi così dilatati, riempire il tempo significa decidere se giocare su quella che La Polla aveva definito la "familiarizzazione". Creare la sensazione di uno spazio/tempo solido, dove tu vieni portato a intersecare solamente una sezione di questo mondo, pur lasciandoti l'illusione che tutto il resto sia altrettanto presente, tridimensionale; oppure invece lavorare contro la familiarizzazione dello spettatore, quindi creare personaggi più di superficie e investire l'attenzione dedicata alla questione del tempo ad altri aspetti, che possono essere per esempio la negoziazione dell'identità in gioco oppure la dovizia di particolari investita nei personaggi, come in *Nip/Tuck*.

RM: Hai ragione, è un tema molto complesso anche perché in questo senso le serie giocano col tempo in modo molto differente, anche intendendo l'impiego del tempo di un solo episodio. Ciò che colpisce delle serie contemporanee è la sensazione di grande generosità narrativa. *Alias* ha sempre sorpreso, abituati come siamo a un vecchio schema di serie televisiva, perché dava l'idea che in una sola puntata gli autori gestissero degli avvenimenti che di solito emergono nell'arco di tutta una serie, fino ad effetti di saturazione di cui sopra; o di parsimonia filosofica: in *Six Feet Under*, man mano che avanzavano le stagioni, si è arrivati ad una specie di stasi, di volontario immobilismo narrativo e di solo approfondimento psicologico dei personaggi. L'amico Simone Bedetti dice che *Six Feet Under* ha smesso di interessarlo quando ha cominciato a somigliare a Ingmar Bergman, nel senso che la serie si muoveva dentro questa specie di apnea in cui si gestivano minimi episodi dei personaggi e si indagava malinconicamente sulla vita. Nello speciale di *Segnocinema* 142 dedicato alle serie televisive, Bandirali e Terrone affermano che una delle cose nuove della serialità contemporanea è che il singolo episodio è gestito con articolazione diversa e ha una maggiore autonomia rispetto alla struttura madre. Io sono parzialmente d'accordo: è vero che ci sono episodi di serie che sembrano ambire a riflessioni maggiori, ma è l'intera serie che oggi sembra puntare a riflessioni maggiori, e una volta abbattuto il muro della minoranza dell'estetica televisiva allora esse devono garantire una densità narrativa, una potenza strutturale e di rilancio che sono garanzia di qualità rispetto a prima.

VI: Io sono più che d'accordo: in realtà soffermarsi sulla singolarità dell'episodio rispetto all'andamento dell'intera serie è un po' un modo di parlare di vecchia serialità, anche perché sono prodotti legati ad un alta stagionalità. Andrebbe analizzato il testo seriale nella sua interezza, in un suo flusso più ampio e in una sua durata più ampia, e questo comporta una serie di problemi notevoli. È vero comunque che, proprio per la sua dinamica di sviluppo temporale, questo tipo di prodotto si presta anche a regalare episodi dove effettivamente la lettura di un determinato tema viene fatta in maniera approfondita. L'altra cosa su cui volevo attirare la vostra attenzione è l'idea di autore: quando parliamo di Joss Whedon piuttosto che di Steven Bochco o J.J. Abrams adottiamo un criterio che è simile a quello che adottiamo quando parliamo di autori cinematografici?

R.M.: Si e no, nel senso che se lo facciamo, sbagliamo. È evidente che il regista del singolo episodio è poco riconoscibile, e succede anche per i "grandi ospiti" (a parte l'episodio doppio diretto da Tarantino per *CSI*, forse, pieno di riferimenti intertestuali alla sua filmografia). Francamente è molto difficile identificare i singoli registi, anche quando (come molto spesso accade) sono transitati per il cinema ufficiale e poi approdati alla serialità televisiva. Però si declina il concetto di Autore facendo ricorso non più al regista ma all'autore della serie, che ogni tanto dirige il pilot e alcuni degli episodi più importanti. Inoltre ogni volta che questa forma di autorialità è stata esportata, le cose non sono andate benissimo. Abrams riesce a gestire e a chiudere *Alias* o a lanciare *Lost*, ma poi al cinema la cosa non funziona. *M:I 3* secondo me è un buon film, ma guarda caso è andato molto male e invece in altri casi come il Kevin Williamson di *Dawson's Creek*, Chirs Carter di *X-Files* nemmeno nella serialità televisiva sono riusciti a ripetersi, perché hanno fallito in tutti gli universi narrativi recenti che hanno provato. Quindi la mia sensazione è che rimanga una questione contrattuale: ci sono delle personalità in grado di inventare delle storie interessanti, dopodichè la modularità interna si attiva attraverso decine di collaborazioni che entrano nell'archigenere inventato e cominciano a declinare la serie in vari modi possibili, magari con la supervisione di chi l'ha inventata. È come se il possesso scemasse pian piano e forse per questo la serialità televisiva è il luogo in cui l'autorialità smette di funzionare mentre nel cinema è tuttora ampiamente funzionante. Anche oggi moltissimo cinema è un cinema d'autore, richiede di essere d'autore e viene fruito come tale, credo giustamente. Nel caso della tv non credo interessi nemmeno agli stessi spettatori. Secondo Guglielmo Pescatore, per esempio, il fan della serie ha un punto di vista tragico sugli avvenimenti e non melodrammatico. Per il fan, il creatore della serie (o comunque chi è in grado di decidere sulla serie) è Dio, mentre il melodramma in qualche modo nega la divinità e gestisce sulla terra tutti i conflitti e le passioni e i lutti. La tragedia, che li delega alla divinità, ritorna nella forma dell'autore: i fan scrivono all'autore di *Beautiful* per far rinascere un personaggio. Hanno idea che qualcuno stia dietro a queste serie e tentano di agire su di lui, ma non lo conoscono con il nome e cognome se non parzialmente, è un'entità plurale e quindi ritorna il termine tragico nel rapporto tra fan e serie. È un modo provocatorio per dire che l'autore è melodrammatico e non si esprime nella serialità, la fruizione invece è tragica e si incarna nella serialità.

RB: Mi sembra che con la serialità si pas-

Lost

si dal concetto di autore a quello di Art Director, cioè una figura forte che riesca a dare l'imprinting ad un immaginario. In questo senso la logica del *brand* è molto importante per definire l'impatto della serialità nel contesto contemporaneo. Mi sembra interessante, inoltre, segnalare un curiosità: è stata aperta una petizione on-line che rispetta tutti i crismi legali, per la riapertura della serie *Veronica Mars*. Questa iniziativa, benché bislacca, mette in luce quell'atteggiamento tragico dei fan di cui parlavi, che non accettando la fine del loro oggetto di culto si rivolgono ad una entità superiore, come gli *Executives* e i *Producers* di CW, per avere un riscontro.

VI: Trovo veramente sintomatica questa modalità tipica della serialità televisiva, in cui un creatore sostanzialmente delega e lascia un oggetto nelle mani di un gruppo di collaboratori. Si tratta di una modalità di lavoro collaborativo che assomiglia a quella sacca di resistenza ancora oggi possibile che sono l'*open source* o i Wiki. Secondo me, questo rende ancora ragione dell'interesse nei confronti di questo tipo di prodotto, che poi è un prodotto targato Major; però, allo stesso tempo c'è una modalità di gestione del materiale narrativo ed espressivo che ha più punti di contatto con queste modalità allargate e collaborative di gestione del sapere di quanto non appaia.

DG: È interessante la rarefazione della funzione dell'autore così come è stata definita. Mi sembra un banco di prova determinante per tutta una serie di argomentazioni tuttora in atto che impattano fin nelle fondamenta questioni più ampie e decisive, come il rapporto tra genere e stile. Il bacino delle serie televisive sembra simile ai laboratori rinascimentali, ma comunque si potrebbe fare un parallelo con il mondo dell'arte attuale, dove l'artista spesso è un soggetto che fa un progetto e lo fa realizzare ad altri.

RM: Sono perfettamente d'accordo, anche perché forse ci troviamo di fronte ad una situazione diversa da quella che ci aspettavamo. La serialità televisiva c'era già, ma assume contorni completamente imprevisti solo fino a qualche anno fa, e contemporaneamente sembra impossibile parlare di serialità televisiva se non facendo riferimento agli elementi discorsivi che siamo abituati a fare sul cinema o per sinonimia o per contrasto. Forse siamo davvero al crinale: cioè, stante il fatto che la serialità televisiva pesca, rifunzionalizza, rigenerifica un patrimonio cinematografico e non potrebbe essere che così, mi chiedo se a questo punto non dobbiamo superare anche questo elemento del rapporto con il cinema. Esso si conclude, o meglio rimane un rapporto di parentela come ce ne sono tanti. Forse è la serialità televisiva che tende paradossalmente ancora a relazionarsi in maniera parentale con il cinema, senza che neanche tanti più glielo richiedano, così come il cinema è evidentemente spiazzato dall'importanza della serialità televisiva – al punto da non sapersi muovere narrativamente. Ricordiamoci che fino a qualche anno fa si parlava del cinema che si andava via via frantumando con i *sequel*, i *remake*, la fruizione su altri mezzi di comunicazione, mentre ora siamo in una situazione di totale *revanche*, cioè il film sta ottenendo una nobiltà testuale come mai c'era stata prima. Peppino Ortoleva ha scritto delle belle righe su questo: il testo-film è oggi quanto mai nobilitato. Ed è proprio la serialità che spinge la fruizione di un testo di due ore ad essere un testo blindato e accertato. C'è un grande ritorno della macrotestualità cinematografica. Ci sono dei paradossi nei quali ci dibattiamo, ma forse vale la pena (una volta esplicitato che la serialità televisiva ci sta dicendo molto del tramonto del cinema nel suo ruolo di sismografo culturale) fare un passo in avanti e quindi abbandonare il continuo ricorso al confronto televisione/cinema per approdare a una differente estetica.

DG: Detta così sembrerebbe il tipico processo di legittimazione estetica che ha già visto soggetti cinema e teatro all'inizio del secolo. Non so se in realtà sia proprio così, dove il cinema in questo caso prende le veci del teatro,e la TV di quello che era il cinema. Ovvero, non so se si è già entrati in questo rapporto di coalescenza. Certo, si ha l'impressione di assistere ad una forma generale di cambiamento della cultura, e che stia per avvenire il passaggio di qualcosa di importante. È la stessa ragione per cui molti teorici tendono ad intravedere elementi di somiglianza tra quello che è stato il cinema delle origini e l'attuale sistema televisivo. Il pericolo è che avvengano delle distorsioni di parallasse, per cui in certi manuali di audiovisivo senti parlare retrospettivamente sia di cinema che di televisione e di *Paisà* come anticipatore dei film a episodi, o di Rivette dei reality.

VI: Solo una nota sugli strumenti che abbiamo a disposizione per interpretare questi oggetti. A rifletterci, mi sembra che i primi studi, in particolare quelli italiani degli anni Ottanta, sulla serialità televisiva avessero una forza e una capacità di cogliere tutte le problematiche che questo tipo di testo poneva sul tavolo, che invece gli studi di oggi non hanno, rivelandosi forse più tradizionalisti e legati al problema interpretativo, invece di rendere conto di un meccanismo così articolato e così difficile da inquadrare.

Testi citati

Rick Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
Luca Bandirali, Enrico Terrone, "La forma del mondo", *Segnocinema*, n. 142, novembre-dicembre 2006, pp. 27-30.
Andrea Bellavita, "Filming America Side B", *Segnocinema*, n. 142, novembre-dicembre 2006, p. 6.
Matt Hills, *Fan Cultures*, London, Routledge, 2002.
Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler: Una storia psicologica del cinema tedesco*, Nuova edizione italiana a cura di Leonardo Quaresima, Torino, Lindau, 2001.
Franco La Polla, *Star Trek. Il cielo è il limite*, Torino, Lindau, 1998.

Serie TV citate

24 (2001-...)
Alias (2001-2006)
The Bold and the Beautiful (*Beautiful*, 1987-...)
Bones (2005-...)
Cold Case (2003-...)
Criminal Minds (2005-...)
CSI: Crime Scene Investigation (*C.S.I. - Scena del crimine*, 2000-...)
CSI: Miami (2002-...)
CSI: NY (2004-...)
Dawson's Creek (1998-2003)
E.R. (*E.R. - Medici in prima linea*, 1994-...)
Ghost Whisperer (2005-...)
House: M.D. (*Dr. House - Medical Division*, 2004-...)
I Love Lucy (1951-1957)
Lost (2004-...)
Magnum P.I. (1980-1988)
Medium (2005-...)
Nip/Tuck (2003-...)
Numb3rs (2005-...)
Sex and the City (1998-2004)
The Shield (2002-...)
Six Feet Under (2001-2005)
Veronica Mars (2004-...)
Without a Trace (*Senza traccia*, 2002-...)
The X-Files (1993-2002)

Una scena tratta da *E.R.*

Alone in Versailles

Marie-Antoinette (Sofia Coppola, 2006)

Com'è noto, i tempi tra la prima apparizione del *teaser*[1] e l'uscita nelle sale del film compiuto si stanno sempre più dilatando. Tra le suggestioni visive ancora embrionali e l'appagamento del prodotto finito si colloca tutta una serie di strategie promozionali (tra cui, evidentemente, il trailer) che organizzano l'attesa e indirizzano le aspettative. Chi scrive accolse con smodato entusiasmo il *teaser* del nuovo film di Sofia Coppola, ma, forse colpevolmente, tralasciò le successive anticipazioni mediatiche (trailer compreso) e, forse deliberatamente, reazioni e commenti di un pubblico francese profondamente coinvolto nel proprio orgoglio nazionale. Così, tra il *teaser* e la sala, nessuna mediazione: con il risultato che aspettative solo parzialmente costruite sono state prevedibilmente, almeno in parte, frustrate. Col senno di poi, il percorso di questa momentanea frustrazione (che, come si vedrà, non resiste ad un riflessione più ponderata) non è difficile da ricostruire. Il *teaser* suggeriva, tra le altre cose, una qualità ritmica e visiva e un piglio anacronistico che si sono diluiti e attenuati nello schema narrativo, elemento di apparente debolezza del film (l'utilizzo della parola schema non è casuale, e vorrebbe proprio accennare ad una certa – apparente – meccanicità che si rinviene a tratti nell'intreccio; ci torneremo). Quel senso di indeterminatezza e sospensione che permeava gli altri film di Sofia Coppola qui sembra sacrificato al vincolo della Storia e dei suoi accadimenti: il compromesso è gestito con grazia, ma rimane pur sempre un compromesso. Oppure no?

Proviamo a ripartire da una domanda diversa. Da dove proveniva, la profonda fascinazione esercitata dalle prime immagini di *Marie-Antoinette*? In forma seminale, tutti gli elementi di maggiore interesse del film sono presenti nel *teaser*, e la loro impostazione è talvolta più efficace del loro successivo svolgimento: ma anche questa è una constatazione retrospettiva. La specifica attrattiva del *teaser* si colloca, semmai, in una qualità ritmica del tutto particolare: l'intero *teaser* è attraversato da un perenne *moto in avanti* (del profilmico, verso la cinepresa) in grado di dotarlo di una forza particolare, e il continuo *rinnovarsi* del moto, di sequenza in sequenza, conferisce alle immagini una specifica cadenza in grado di alimentare continuamente tale forza. L'impressione è quella di un flusso ininterrotto, all'interno del quale vengono a delinearsi rime e contrapposizioni che vivacizzano la struttura ritmica e suggeriscono alcuni temi (ad esempio, la leggerezza spontanea o rivendicata di un'adolescente che entra in collisione con il ferreo codice comportamentale di corte): alla cavalcata vorticosa nel bosco che apre il *teaser* corrisponde, per contrasto, l'arrivo della carrozza nella cornice imponente della reggia di Versailles; sempre per contrasto, la corsa nell'alba azzurrina dei giardini del palazzo risponde al rigido avanzare di Maria Antonietta nella Sala degli Specchi; il tiro dei dadi nei festosi giochi di palazzo introduce il disordine euforico del ballo in maschera, i maestosi fuochi d'artificio il vino che trabocca dai calici, e così via. Il tutto, accompagnato e sostenuto dalla malinconia estraniante di *The Age of Consent* dei New Order (dal loro secondo album del 1983, *Power, Corruption & Lies*).

È così la musica ad introdurre, da subito, la scelta dell'anacronismo deliberato e ostentato, uno dei tratti distintivi della rivisitazione coppoliana della vita di Maria Antonietta. I New Order torneranno anche nel trailer (e nel film) con il loro singolo di debutto, *Ceremony*, autentico ponte sonoro (ed "emotivo") tra i Joy Division (che scrissero la canzone, di cui in effetti esiste una versione demo cantata da Ian Curtis) e la nuova formazione. Più in generale, lo sfondo sonoro del film attraversa molto di quello che fu lo scenario New Wave (The Cure, Siouxsie and the Banshees, ... anche nelle sue riprese contemporanee: The Strokes) e post punk dei primi anni Ottanta (ma non mancano riferimenti – questa volta grafici – anche al punk: la banda rosa shocking del titolo, con i font "ritagliati" che lasciano trasparire lo sfondo, ricorda molto da vicino il nome/logotipo dei Sex Pistols sulle copertine).

Oltre che lo sfondo sonoro, la strategia dell'anacronismo investe anche certe soluzioni visive: si pensi all'intera collezione realizzata appositamente per il film dal noto *shoe designer* Manolo Blahnik (complice la comparsa in un angolo di un paio di All Star azzurre, poco più che una strizzata d'occhio), o all'estetica pop evocata dal montaggio serrato dei primi piani di calzature e dolci parimenti elaborati e sgargianti, che però non va oltre il riferimento isolato (per il resto, il film è di una bellezza visiva abbagliante).

Ma ci sono altri due momenti del *teaser* che funzionano da chiavi di lettura importanti del film, consentono di comprendere più pienamente la scelta dell'anacronismo e sanciscono alcuni imprescindibili punti di contatto tra *Marie-Antoinette* e la precedente produzione di Sofia Coppola[2].

Un primo momento cruciale, nel *teaser*, suggerisce la questione fondamentale del punto di vista – fondamentale anche

nel *Giardino delle vergini suicide* (*The Virgin Suicides*, 1999), che si costruiva su un'ambivalenza: lo sguardo del narratore "collettivo" e maschile, impotente e irrimediabilmente distante, e l'intimità concessa a volte dalla macchina da presa. In un'unica immagine vediamo Maria Antonietta, in carrozza, assorta, lo sguardo che vaga oltre il vetro, a perlustrare l'esterno, il mondo che non conosce, quello che non le sarà mai dato di conoscere; il mondo da cui arriva, il mondo che è costretta a lasciare per sempre; il mondo ignoto che l'accoglie. Poi il controcampo, dall'esterno, con il volto di Kirsten Dunst (a cui va riconosciuta una straordinaria interpretazione) confuso dai riflessi del vetro. Quest'immagine tornerà molte volte nel film, a segnare partenze e arrivi, commiati e svolte. Maria Antonietta guarda immobile le cose passare così come immobile guarda scorrere la propria vita, in cui le scelte non sono affar suo, ma affare di stato (sta in questa assunzione di consapevolezza la *sua* scelta). Maria Antonietta si lascia trasportare, con una noncuranza solo apparente, con una docilità fragile e dolce che impercettibilmente acquista il peso della sfida e poi della responsabilità. È questo sguardo che modula la storia, lo svolgersi dell'intreccio: ed è forse per questo che i tempi narrativi appaiono troppo diluiti o, al contrario, troppo rapidi. Sono tempi interiori. È forse per questo che certe sequenze appaiono ripetitive (la noia) oppure brusche, frettolose e improvvise: la rivoluzione arriva improvvisa perché filtrata dalla percezione soggettiva di Maria Antonietta, che non può che sentirla piombare su di lei, del tutto impreparata ad affrontarla. Infine, alla soggettività del punto di vista risulta in fondo riconducibile anche la strategia dell'anacronismo, che esprime con grande efficacia il divario incolmabile che separa un'interiorità adolescente, perennemente in bilico tra euforici slanci e dolorose rese, da una realtà adulta ed estranea, che codifica e impone incomprensibili comportamenti.

In fondo, la storia della giovanissima regina come quella delle sorelle Lisbon raccontano entrambe del drammatico trapasso all'età adulta: il senso di soffocamento che deriva dalla gabbia delle convenzioni sociali (che certamente la sofisticata etichetta di corte amplifica), il senso di inadeguatezza e spaesamento, i turbamenti della sessualità, e soprattutto, onnipresente sullo sfondo, un profondo, incolmabile senso di solitudine (ma non è lo stesso che attraversa anche *Lost in Translation*?[3]). Nel *teaser* c'è soprattutto un'immagine, isolata e, proprio per questo, di rara efficacia. Maria Antonietta è sola sulla balconata di palazzo; la macchina da presa si allontana gradualmente e inesorabilmente, lasciandola piccolissima e sola contro la magnificenza dello sfondo (nel film ricorderemo un'altra immagine, Maria Antonietta in lacrime che si accascia contro una parete, la raffinata fantasia della tappezzeria che richiama quella dell'abito sembra letteralmente inglobarla, annullarla). Quest'unico movimento di allontanamento, in un *teaser* costruito sullo slancio in avanti, impone in maniera radicale e fulminea il tema (nel film più stemperato) della solitudine che attanaglia la regina adolescente, pur con tutte le feste, i divertimenti e gli intrattenimenti che si procura nel tentativo, fallimentare, di esorcizzarla. Ricorderemo che un'immagine speculare si aveva anche nel *Giardino delle vergini suicide*, in un'altra alba azzurra: dopo il ballo della scuola, Lux Lisbon (Kirsten Dunst: è sempre lei, in un'unica inquadratura liminare di entrambi i film, a guardare con complicità in macchina) si sveglia sola nell'immenso campo da gioco in cui lei e Trip hanno passato la notte, immerso in una luce fredda e irreale. Trip se n'è già andato. La macchina da presa abbandona Lux, si solleva, e dall'alto rimane a fissare impietosa la fragilità della ragazza, diventata così minuscola da essere quasi indistinguibile.

Valentina Re

Marie-Antoinette

Note

1. La fonte, per il *teaser* come per il trailer di *Marie-Antoinette*, è http://www.movie-list.com/trailers.php?id=marieantoinette.
2. Che, nell'intervista rilasciata a *Positif*, parla di una trilogia. Su questo e su altri temi qui affrontati (la soggettività del punto di vista, l'anacronismo, la solitudine, il passaggio all'età adulta) si vedano Philippe Rouyer, "*Marie-Antoinette*. Lost in Versailles" e Jean-Christophe Ferrari, Yann Tobin, "Entretien avec Sofia Coppola. La respiration des personnages, le bruit des tissus", *Positif*, n. 544, giugno 2006, pp. 6-11.
3. Per il secondo film di Sofia Coppola (2003), gli *Air*, il duo francese che accompagna l'autrice dal suo esordio – hanno realizzato l'intera colonna sonora di *The Virgin Suicides*, e un loro brano compare anche in quella di *Marie Antoinette* – hanno composto il pezzo significativamente intitolato *Alone in Kyoto* (apparso nell'album *Talkie Walkie*, 2004).

Il fratello del soldato

Il vento che accarezza l'erba (*The Wind that Shakes the Barley*, Ken Loach, 2006)

Vale la pena ammettere da subito che chi scrive non è un grande ammiratore di *Terra e libertà* (*Land and Freedom*, 1995), pur considerato dai più come un capolavoro nella carriera di Loach. Al contrario, il cineasta britannico appare solitamente assai più a suo agio con le vicende proletarie che ne contraddistinguono la filmografia piuttosto che con i vasti affreschi storici, per quanto attraversati dal massimo dell'onestà intellettuale e della buona fede.

Stupisce, perciò, notare come molti commentatori abbiano storto il naso di fronte a questo *Il vento che accarezza l'erba*, passo decisivo in avanti per il Loach "in costume" e opera di straordinaria forza emotiva, che ha meritato la puntuale Palma d'Oro al Festival di Cannes 2006.

Inutile ricordare il tema del film: gli anni della ribellione irlandese all'occupazione britannica, tra 1919 e 1920, poco prima degli accordi che portarono a una limitata sovranità delle contee del Sud e alla riconferma del dominio inglese su quelle del Nord. Per la prima volta, citando a memoria, la guerra di liberazione è narrata dal punto di vista delle campagne. Non è dunque il fascino "metropolitano" della lotta irlandese, che tante volte ha stregato il grande schermo, a costituire il centro della pellicola, quanto piuttosto l'ambiente rurale, non estraneo alla penetrazione dell'ideologia marxista. Ciò che unisce questo film di Loach a quello precedente dedicato alla Spagna è proprio l'intrecciarsi di fatti bellici e disegni politici. Il regista inglese crede, infatti, che nessuna rivoluzione a un dominante che pratica il fascismo possa esistere se non intrecciata a una visione socialista del mondo. E in questo senso attribuisce ai personaggi che – dopo la prima fase della rivolta – vogliono proseguire la battaglia d'indipendenza, un credo tipicamente marxiano, mentre individua nei trattativisti i "riformatori" che certamente non ama. Il cineasta, tuttavia, conferma una volta di più la sua vocazione alla pluralità, riuscendo (grazie a strategie di messa in scena non ancora sufficientemente indagate) nel difficile compito di condurre lo spettatore in una rete aperta di opinioni, conflitti verbali, scontri urgentissimi di tattica politica e comportamentale. Certo, qualcuno potrebbe obiettare che in questa visione della lotta irlandese si faccia strada un certo manicheismo, ma non c'è bisogno di militare nell'estremismo ideologico per affermare che quella britannica era una dominazione disgustosa e violenta, e che gli atti di sopraffazione, stupro e uccisione indiscrimina-

ta rappresentati nel film non sono per nulla enfatici rispetto a quanto ci hanno tramandato le fonti storiche. Caso mai, per Loach non è stato semplice – e forse non del tutto vincente – il faticoso cimento di mostrare la *specificità* della lotta irlandese, ovvero l'inedito impasto di nazionalismo, cattolicesimo e marxismo che ne ha contraddistinto gli albori.
D'altra parte invece, egli sembra aver compreso con grande intelligenza la dimensione dell'*ingenuità* presente nel popolo irlandese, ovvero quella mistura di coraggio, sconsideratezza e utopismo che ne hanno segnato i momenti più drammatici. Il punto di vista dei protagonisti, perciò, è forzatamente semplificato, perché così è stato – in larga parte – il passaggio dalla sopportazione alla ribellione per molti irlandesi: improvviso e poco meditato. In questo senso Loach dona un aspetto di sorgiva spontaneità alla sollevazione popolare e può fondere la ricostruzione di un'identità psicologica nazionale con il suo proverbiale cinema didattico.
Ora, è chiaro che se qualcuno non sopporta l'esistenza stessa di un cinema pedagogico, o di un cinema che pretende di incidere sulla società, considerando questa aspirazione niente più che un arnese da vecchi comunisti, ha legittimamente il diritto di rifiutare il film. Purché lo faccia in partenza, visto che – date le premesse – *Il vento che accarezza l'erba* non poteva essere realizzato in altro modo, o meglio di così.
Loach inoltre – a differenza di quel che pensano molti detrattori – affianca a questa pratica un ulteriore strumento militante: la morale della messa in scena. È così che le scene di violenza, parecchie e sorprendenti per chi conosce la filmografia del regista, vengono dirette con grande attenzione a come si rappresenta il dolore. Esplosioni di crudeltà improvvise, torture al limite del fuori campo, o persino fuori campo assoluti, come per la morte del ragazzino informatore, che segna simbolicamente il passaggio dalla guerra allo straniero alla guerra fratricida.
Loach stesso, poi, ha accreditato nelle proprie dichiarazioni una lettura metaforica del film come forma di "allusione" alla resistenza contro i militari britannici nell'Iraq degli anni Duemila. In questo caso, il dissenso di chi scrive è netto, almeno per il fatto che non è accettabile paragonare la rivolta irlandese (che senza dubbio, prima dell'IRA, ha mantenuto un certo codice di comportamento rivoluzionario) al caos iracheno, dove si uccidono indiscriminatamente donne, bambini, innocenti in nome dell'appartenenza religiosa. Forse Loach parla di una sola componente della lotta irachena, ovvero quella "nazionalista", non infiltrata dall'estremismo sunnita o sciita. Ma, abbandonando le tesi di Loach, se *Il vento che accarezza l'erba* ha un obiettivo polemico, questo è Tony Blair. Sembra infatti assai più interessante vedere come un ministro laburista sia stato capace di rispolverare il mai rimpianto imperialismo britannico con la spedizione in Medio Oriente, piuttosto che speculare sulla vicinanza simbolica tra ribelli di allora e di oggi. Sono dunque i compatrioti inglesi quelli cui è consegnata la tesi più incendiaria del film: ogni occupazione novecentesca e ora del XXI secolo da parte inglese è una ripresa subdola di un colonialismo mai del tutto spazzato via dal DNA e dall'agenda politica del paese. Questo sì, è materia di scandalo per il paese guidato da Blair e motivo di orgoglio, coraggio e dirittura morale da parte di Ken Loach.

Roy Menarini

Il vento che accarezza l'erba

Tecnologia e tecnocrazia

Miami Vice (Michael Mann, 2006)

L'ultimo film di Michael Mann, atteso ritorno alle atmosfere della serie tv che lo vide produttore esecutivo dal 1984 al 1989, ha più di un problema. Innanzitutto il plot è quanto di più meccanico possibile, verrebbe da dire astratto se non fosse per qualche buco che appare qui e là, rendendo il tutto un po' inintelligibile: i due protagonisti del film sono, come sa già chi ha seguito la serie tv anni '80, due agenti della buoncostume (questa la traduzione letterale della "Vice Squad" del titolo) che operano da infiltrati per incastrare trafficanti di droga (ma anche ruffiani, come suggerisce la prima sequenza). Agire sotto copertura, si sa, pone diversi problemi e oltre che la propria vita si rischia anché l'identità, come ci ricorda Al Pacino in *Cruising* (*Id.*, William Friedkin, 1980). Crockett (Farrell) e Tubbs (Foxx) non arrivano a tali vette di confusione, ma hanno comunque problemi sentimentali: il primo ha avuto la buona idea di scegliersi la fidanzata (Harris) all'interno del dipartimento di polizia, ma si tratta di rapporti che non sono immuni dai rischi del mestiere; il secondo, a cui manca una relazione fissa (ce ne accorgiamo perché Farrell guarda il mare con aria bovina durante tutto il primo tempo) è costretto a folleggiare con la moglie di un narcotrafficante (Gong Li). Per farci capire che i diversi legami simboleggiano le due identità con le quali i protagonisti sono costretti a convivere, Mann e Yerkovich (creatore della serie tv e sceneggiatore del film) hanno l'accortezza di farci vedere entrambe le coppie che fanno la doccia assieme, ed è per questi parallelismi e per l'assenza deliberata di approfondimento dei personaggi che abbiamo generosamente parlato di astrazione del plot. In mezzo troviamo narcotrafficanti che gestiscono il commercio di droga con tecniche e apparecchiature degne dell'esercito Usa, salvo appaltare il tutto a gruppi neo-nazi che vivono in roulotte, e una talpa che scopriamo essere nell'Fbi. L'inintelligibilità di alcuni passaggi ha un riscontro anche nella difficoltà dello spettatore a leggere l'immagine nelle scene al chiuso (per l'uso del video e della macchina a spalla combinati con l'assenza di luci extradiegetiche) così come (nella versione originale) risulta arduo discernere i dialoghi (menzione speciale a Farrell). Eppure non si può fare a meno di restare ammirati di fronte alla messa in scena: il film corre via velocissimo, tanto che alla prima visione, a parte la confusione generale, i buchi di sceneggiatura quasi non si notano. Mann continua l'uso sperimen-

tale dell'Hi-Def, già magistrale nel precedente *Collateral* (*Id.*, 2004); il film è stato girato poco prima dello scatenarsi dell'uragano Katrina, e le nubi che vengono catturate sullo sfondo delle riprese mentre la cappa dell'intrigo si fa sempre più pesante è sorprendente. Infine, l'uso del video diviene ancora più interessante se rapportato al modello della serie tv originaria: il suo successo era dovuto in gran parte all'estetica da spot pubblicitario (o clip musicale) che permeava ogni singola inquadratura. I protagonisti (allora Johnson e Thomas), con la scusa di doversi infiltrare nell'ambiente degli appariscenti trafficanti, indossavano completi Armani color pastello scorrazzando su di una Ferrari (o su lussuosi off-shore) mentre una macchina da presa dalle prospettive insolite e fotografia levigata li riprendeva al ritmo di hit radiofoniche (depurate dai rumori d'ambiente): storico il dettaglio di paraurti e ruota anteriore sinistra sulle note di *In the Air Tonight* di Phil Collins nell'episodio pilota. Ma nel film del 2006 l'atmosfera extralusso e le musiche sofisticate (si va dalla discochic agli Audioslave, fino ad artisti come i Mogwai o Moby) stridono contro la ruvidità della fotografia, dei falsi raccordi, delle zoomate in avanti da telegiornale. Un'operazione di superficie, certo, ma non priva di interesse dal punto di vista estetico. Sceneggiatura banale, ricercatezza visiva incontrollata: sembra quasi che dopo *Collateral* Mann si sia voluto gettare nella direzione opposta, e darsi alla pura sperimentazione (un po' costosa, però: 135 milioni di dollari[1]) e la tentazione da *politique des auteurs* potrebbe essere quella di interpretare il contrasto tra i due poli come una scelta d'autore (ed è quello che puntualmente fa Neyrat sui *Cahiers*[2]).

Ma l'aspetto interessante di *Miami Vice* è piuttosto la posizione in cui si trova al momento della sua uscita: quali strade può prendere un film poliziesco, che per di più deriva da un *serial*, nell'estate del 2006? Il modello più prossimo, quanto a contrasto tra levigatezza estetica e marciume interiore, poteva essere *Vivere e morire a Los Angeles* (*Live and Die in L.A.*, William Friedkin, 1985): l'ossessione per il portare a termine il proprio lavoro, il desiderio di vendetta che contamina pubblico e privato, la confusione creata dalla necessità di compiere crimini per portare avanti un'indagine, il tema del falso collegato a quello del lavoro sotto copertura, potevano adattarsi al soggetto, ma come abbiamo già detto Mann sceglie la strada opposta, la superficialità dell'intreccio sovrapposta alla ruvidezza della messa in scena; a due festival di distanza esce invece *The Departed* di Scorsese, che rifà un film dalla struttura assai efficace, un'altra storia di poliziotti sotto copertura, imbastendovi sopra una messa in scena eccellente[3] e perfettamente controllata. La strada seguita da *Miami Vice* sembra piuttosto quella del legame col panorama televisivo, non quello del prodotto di origine (di cui mantiene solo i nomi dei protagonisti), ma quello attuale di *C.S.I.* e dei suoi *spinoff*: l'enfasi non è posta tanto sul rapporto tra i personaggi (lo struggimento melodrammatico di Crockett rimane decorativo) quanto sulle procedure, le tecnologie impiegate, le tattiche di infiltrazione parabelliche, materiale che Mann ha recuperato tramite un lungo lavoro di ricerca con ex poliziotti della Florida. Perciò assistiamo rapiti a come due motoscafi o due aerei troppo vicini segnino un unico punto su di un radar, a come il disturbo delle frequenze dei telefoni cellulari messo in opera in Iraq venga riciclato dai trafficanti colombiani, ad una lezione sulla morfologia della colonna vertebrale che precede una sparatoria, allo stesso modo di come siamo rapiti dalle procedure chimiche e biogenetiche utilizzate dalla scientifica americana nella serie di Bruckheimer. Tutto il resto crea un buon collante per passare dall'una all'altra delle nuove attrazioni, le esibizioni spettacolari di competenza tecnocratica[4], mentre la regia utilizza spesso soluzioni audaci ma sempre integrate con la progressione della meccanica narrativa. In un periodo in cui la formula del *buddy movie* (l'accostamento di due poliziotti diversi per temperamento e colore della pelle) non basta più a giustificare una sintassi, e il poliziesco si rivolge volentieri all'estero per produrre perfetti meccanismi a orologeria, la scelta di Mann di sconfinare nel territorio televisivo che frequentava in passato non si rivela vincente, e ne esce un pregevole ma costosissimo *pilot* per un *serial* irrealizzabile.

Francesco Di Chiara

Miami Vice

Note

1. Dati rilevati da: www.boxofficemojo.com.
2. Cyril Neyrat, "Très haute definition", *Cahiers du cinéma*, n. 615, settembre 2006, p. 25. Tesi dell'articolo, che salva capra e cavoli, è che plot e regia siano confusionari perché Mann raffigura un mondo reso "incoerente, illeggibile e decorativo dallo scatenarsi delle tecnologie digitali" (traduzione mia).
3. E incontrando il favore del pubblico, dato che costa quasi la metà, mentre sul suolo statunitense incassa più del doppio.
4. Vero collante della serialità contemporanea, dalle operazioni d'emergenza di *E.R.* alle diagnosi di *House M.D.*

La farsa di un uomo ridicolo

L'amico di famiglia (Paolo Sorrentino, 2006)

C'era una volta *Il conformista* (1970) di Bernardo Bertolucci. Clerici, intellettuale di sinistra che aderisce al fascismo per disperata vocazione alla normalità e per fuggire dalla separatezza della sua casta di sapienti, uccide il proprio mentore esule a Parigi: metafora della condizione schizofrenica dell'intellettuale, in cui Bertolucci ammette di riconoscersi raddoppiando questa scissione attraverso la sua mdp vistosamente indipendente dallo svolgersi evenemenziale. La sua forsennata *vis* estetizzante è il segno dell'esclusione dalla Storia, la forma della schizofrenia, come già rilevò Pasolini. L'atteggiamento ambivalente di Clerici verso il fascismo rispecchia quello ambivalente di Bertolucci verso Clerici manifestato dal suo stile estetizzante (dunque in sé "alienato" rispetto alla narrazione): questa schizofrenizzazione della schizofrenia è l'hegeliana negazione della negazione che fa superare a Bertolucci dialetticamente l'impasse col consueto *cupio dissolvi* nella Storia (come in *La tragedia di un uomo ridicolo*, 1981, *L'ultimo imperatore*, 1988, *Piccolo Buddha*, 1994 e *The Dreamers*, 2003, tra gli altri) che è l'annegamento di Narciso nella propria immagine (Clerici come suo riflesso, che appunto si autodistrugge). Il che significa anche superamento dell'impasse dell'estetica come tutt'uno con quella storica: poiché essa si appropria del proprio oggetto (la bellezza) solo alienandosene, l'estetica (il "gusto") costringe a un'oscillazione tra bello e brutto perennemente irrisolta[1] e incarnata nel film dall'architettura fascista "profilmica", cui Bertolucci reagisce (è la cifra chiave della sua poetica) con una ricerca indefessa del bello, del singolo "bel momento di cinema" accumulato insieme agli altri senza nasconderne la fragilità strutturale e l'imbarazzante frammentarietà, ma anzi facendone la propria ragion d'essere; la contraddittorietà intrinseca nell'estetica diventa fragilità strutturale del bello anziché corpo a corpo bello-brutto. Non l'impossibilità dalla bellezza, ma la ricerca impossibile della bellezza che, instancabile e enfatizzata in quanto tale dalla proverbiale ultramobilità della sua mdp, diventa bella essa stessa in primis.

L'amico di famiglia sembra un'accanita negazione di tutto ciò. Insieme all'etica ("Rubano tutti e sono tutti infelici"), sparisce la Storia se non in via parodica: per un po' ci illudiamo di star vedendo il *cupio dissolvi* di un paleocapitalista rurale nella macchina terribile del postcapitalismo in giacca e cravatta, e poi invece ta-

li yuppies non sono che due poveracci. C'è solo un eterno presente in cui "Il Duce ha bonificato le paludi ma le zanzare rimangono". E a rimanere sono appunto le pontine architetture fasciste (l'estetica che trionfa nella sua inevitabile commistione con il brutto), che Sorrentino non nega dialetticamente (come Bertolucci) ma segue analogicamente: i fraseggi della sua mdp sono propriamente architettonici, costruendo la scena come somma di punti di vista sul set discontinui tra loro; le geometrie si slegano dalla fluida centralità dello sguardo (bertolucciana DOC) e vengono restituite in tutta la loro spigolosità allo spazio come stridente pluralità di vettori visivi possibili (si veda quando Geremia passeggiando vede le giovani in ginocchio); il movimento di macchina di Sorrentino contorna una porzione di spazio, quello di Bertolucci è un'apertura a ventaglio. Geremia è ossessionato dal bello ("L'arte della parola") ma ne è costitutivamente alieno, e la sua maniacale retorica è quella di Sorrentino: la caparbia frammentarietà e sofisticazione del suo stile parrebbe bertolucciana ma non lo è, perché la ricerca del bello non è più bella in sé ma solo stante la certificazione della bruttezza della controparte oggettuale. Sorrentino si specchia in Geremia ma non c'è la dissoluzione narcisistica di Bertolucci-Clerici: nel finale il protagonista, riflesso nella fontana, si bagna la faccia senza annegare. Al posto della lirica confluenza bertolucciana, spettatore regia e personaggio sono identici benché ognuno stia rigidamente al proprio posto: tutti sono ossessionati dal brutto e perseguitati dal bello, e le continue marche autoriali non sono un'esibizione muscolare ma il segno di una convergenza fondamentale, se è vero che giochi di embrayage-debrayage come le scene delle pallavoliste e della contemplazione della ragazza al parco illudono lo spettatore di potersi differenziare da Geremia, e poi invece gli mostrano la coincidenza con il suo sguardo, e viceversa. Senza poter entrare nello specifico tecnico della questione, basti qui segnalare che l'identità dei ruoli che il film non cessa di distinguere (regia, spettatore, personaggio) si fa lampante quando Geremia e la madre guardano il rettile alla TV gridando "Quanto è brutto!".

Cruciale è la scena tagliata per l'uscita italiana rispetto alla versione presentata a Cannes. In essa, l'aspirante nobile spara a Geremia, che esclamando "È tutta la vita che cerco la bella frase!" sembra morire ma non muore, e il film finisce più in là senza alcun *cupio dissolvi*. Difficile non pensare a Guido Gozzano: "Gli hanno mentito le due cose belle! / Amore non lo volle in sua coorte / Morte l'illuse fino alle sue porte / ma ne respinse l'anima ribelle"[2]. Anche il poeta, come Geremia e Sorrentino, ha cercato tutta la vita la bella frase, limando griglie formali rigidamente auliche che vivono sul contrasto con un infinito rosario di "buone cose di pessimo gusto"[3] sciorinate con la prosaicità dell'elenco, dell'accumulo, dell'inventario: sembra una definizione dello stile de *L'amico di famiglia*, similmente compiaciuto del proprio carattere "ultra-scritto". Gozzano negava il vitalismo dannunziano e la sua smania di Altrove; e il punto in *L'amico di famiglia* è proprio la caduta di qualunque Altrove. L'Altrove, al massimo, è il Tennessee, e Geremia si caratterizza proprio per contrapposizione rispetto al maniaco del country che sogna di andarci e che rappresenta la tensione verso ogni Altrove, femminile compreso. C'è solo l'"infinitamente Questo" dell'accumulo, che Geremia spinge al di là dei singoli oggetti e dunque del bello; "Io il limite non lo conosco", dice, poco prima che i titoli di coda vedano lui che con la sonda da rabdomante cerca sotto la sabbia il nuovo oggetto del desiderio dopo il collasso definitivo del bello: l'invisibile. Non si cerca che l'invisibile, non più il bello: l'intricarsi folle di isotopie narrative si risolve in un pugno di mosche, perché non c'è più "quest" che tenga (tant'è che Edipo resta irrisolto) ma la si tenta lo stesso, cercando non si sa più cosa.

La rinuncia al bello e all'Altrove sigilla il definitivo allontanamento da Bertolucci. Ma se Clerici uccide il padre putativo per glorificarne l'ingresso da martire nella Storia, l'altra aggressione per troppa voglia di paternità (nobiliare) in *L'amico di famiglia* suggerisce che Sorrentino "uccide" il "padre" Bertolucci per sganciare il suo rimbaldiano "Je est un autre" da qualunque Altrove (che oggi può facilmente voler dire "Kitsch": non a caso in un'altra scena tagliata dopo Cannes la ragazza afferma "La bellezza è brutta"), fino a trasformarlo nel gozzaniano "Io non voglio più essere io"[4] che ironicamente sa di non potersi avverare ma non si arrende comunque al brutto. Un rovesciamento così chirurgicamente preciso e speculare che non distrugge le premesse di quanto rovescia ma che (senza nulla togliere agli esiti altissimi e alquanto fraintesi dell'ultimo Bertolucci) le conferma più che mai. "La bellezza è brutta" non significa che non ci sia più: la ricerca continua votandosi all'invisibile, anche in mezzo al prosaico "qui" delle "buone cose di pessimo gusto", priva di un oggetto definito da trovare, girando a vuoto.

Marco Grosoli

L'amico di famiglia

Note

1. Irrinunciabile ricognizione di questo percorso è Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 2000 (28 ed.).
2. Guido Gozzano, "In casa del sopravvissuto", in *I colloqui e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1998, p. 96.
3. *Ibidem*, p. 63.
4. *Ibidem*, p. 58.

Aldilà del Bene e del Male

The Departed (Martin Scorsese, 2006)

Ciò per cui *The Departed* verrà ricordato dagli spettatori, sarà probabilmente l'indifferente, ineluttabile, "deterministico" viaggio di una pallottola, dalla canna della pistola, alla testa di Leonardo Di Caprio o a quella di Matt Damon. Nelle prime battute del film, l'istruttore di polizia spiega ai cadetti il funzionamento di un proiettile a punta cava: il colpo sfonda il cranio, cervello, sangue e ossa vengono retroespulsi. Questo destino, già sintetizzato nella piccola lezione di balistica, sarà la cifra di un film nel quale ben poco conta la lotta fra il bene e il male, rispetto alle reazioni di muscoli e nervi dei personaggi, perché, sbirri o criminali, "davanti ad una pistola carica, qual è la differenza?". Non si tratta dell'idea più classica del cinema poliziesco, quella della vicinanza fra eroe e antagonista, fra guardia e ladro. In *The Departed* assistiamo piuttosto, con uno sguardo "naturalista", al percorso sociale di un borghese (Di Caprio), la cui discesa negli inferi della criminalità organizzata e del suo codice d'onore ne causerà la schizofrenia, e all'ascesa di un *parvenue* (Matt Damon), condannato alla caduta, a sottostare alle leggi di una società elitaria in cui "se tuo padre fa il portiere, al massimo fai il poliziotto".

"Le famiglie americane sono sempre in ascesa e in discesa", è la risposta saccente di Costigan jr alla ricostruzione minuziosa del proprio albero genealogico da parte dei suoi superiori, ma come dimostrerà lo svolgersi del film non vi sarà mai la possibilità reale di un riscatto sociale.

È facile che *The Departed* venga visto come un film sugli Stati Uniti, come una prosecuzione naturale, in un certo senso finale, di *Gangs of New York* e *The Aviator*. Senza dubbio il legame con una pellicola come *Gangs* è forte: ancora una volta Scorsese traccia la genealogia, l'epopea di una comunità, quella irlandese, radicata nella società americana come una gramigna, un'erbaccia dura a morire (e identico è il personaggio interpretato da Di Caprio, un senza padre, cresciuto nell'ombra di un passato glorioso, in lotta con un mondo che ne rifiuta l'affermazione).

È evidente, peraltro, la presenza nell'ultimo film di molteplici riferimenti all'attualità americana. Come vedremo, però, quella di Scorsese è soprattutto una lucida, quasi scientifica, in senso ottocentesco, indagine sulla natura del progresso sociale.

Non ha torto Emmanuel Burdeau, quando nell'articolo "Infiltrer, Exfiltrer"[1], sul-

le pagine dei *Cahiers du cinéma*, accomuna il film all'ultimo Verhoeven (*Black Book*, 2006) e alla predilezione recente del cinema americano verso la figura della spia, dell'infiltrato. Queste due, insieme a molte altre pellicole (*A History of Violence*, David Cronenberg, 2005; *V for Vendetta*, James McTeigue, 2005; *Inside Man*, Spike Lee, 2006) dimostrerebbero come, dopo l'undici settembre, il terrorismo sia stata la "figura organizzatrice" del cinema attuale. Un'immanenza terrorista, fluttuante sugli schermi, che avrebbe posto il cinema hollywoodiano come una sorta di doppio *rivale* del terrorismo, in grado non di denunciare, ma di trasformare il senso del rischio, della minaccia, in un pericolo positivo.
Alec Baldwin, poliziotto il cui ruolo ricorda quello del manager di *Glengarry Glen Ross* vent'anni dopo (*Americani* di James Foley, 1992, sceneggiatura di David Mamet) fa riferimento entusiasta alle "libertà" concesse alle forze dell'ordine dal *Patriot Act*. Il motto *United We Stand* e le bandiere americane campeggiano ovunque e centrale è la battuta del braccio destro di Nicholson, Mr French: "questo è un paese pieno di spie". È significativo, però, che fin dalle prime linee di dialogo del film, nelle quali Nicholson traccia una storia ideale delle ultime generazioni di irlandesi americani, si alluda alle trasformazioni e alle dinamiche sociali in modo quasi fenomenologico. Allo stesso modo non è un caso che il prologo consista in immagini di repertorio, interviste e momenti di lotta nella Boston degli anni '70.
"Non voglio essere un prodotto del mio ambiente, voglio che il mio ambiente sia un mio prodotto". Insieme al pane, e al latte (lo stesso, identico pacco sarà nelle mani di Damon al momento della sua esecuzione), gli alimenti di base per eccellenza, il vecchio boss Costello impartirà al giovane allievo gli insegnamenti per aggirare la pacificata morale americana, e dunque sfuggire alle regole del suo connaturato determinismo sociale. Dall'inizio alla fine però, ogni mossa, ogni battuta dei due personaggi andrà in direzione del proiettile a cui abbiamo alluso nelle prime righe.
In conclusione, sarebbe ingiusto non riconoscere le simmetrie fra questa pellicola e l'originale da cui è tratta: *Infernal Affairs* di Siu Fai Mak.
Prima di tutto occorre sottolineare che si tratta di un ottimo film, che ha goduto di una notevole diffusione anche nei circuiti italiani, ben prima dell'uscita di *The Departed*. Se dovessimo fare una considerazione sul rapporto fra i due film sarebbe la seguente: *The Departed* è probabilmente il primo film di genere di Martin Scorsese. Si tratta di una constatazione che lascia spazio al dibattito, certo, ma possiamo affermare che se il film non è propriamente "di genere", è perlomeno l'opera di Scorsese che dialoga maggiormente con il cinema di genere. Progressione drammatica, montaggio e uso dello spazio sembrano fortemente influenzate dal cinema hongkonghese.
The Departed mostra fino a che punto una sceneggiatura possa essere stratificata, ma la questione, peraltro già dimostrata da molte pellicole hongkonghesi (in cui, dal *wuxia* classico alla *gangster story*, i doppi giochi sono un elemento pressoché canonico), non sembra interessare Scorsese.
Il genere, così come lo spunto del film originale, servono all'autore come contenitore, all'interno del quale proseguire un percorso di ricerca e rinnovamento. L'accumulo della tensione, questa la differenza principale con il cinema di genere, non è direzionato verso un finale liberatorio. Non ci sarà mai un vero scontro fra i protagonisti: essi si sfioreranno ma andranno alla deriva, verso l'annullamento totale. Annullamento chiarissimo nella prima telefonata fra i due: nessuno parlerà, le strade rimarranno fatalmente parallele. In *The Departed* non sussiste dunque un confronto fra il bene e il male, non vi è alcun chiarimento definitivo fra le due forze in gioco: questa spinta negativa è evidente nell'epilogo, quasi grottesco, vicinissimo alla più celebre comica finale dei fratelli Marx in *Animal Crackers* (1930). Come nel film di Victor Heerman, nel quale Harpo addormenta tutti i personaggi compreso se stesso, nel film di Scorsese, senza alcuna enfasi, uno dopo l'altro i protagonisti scompariranno, con un chirurgico, egualitario, colpo alla testa.

Maurizio Buquicchio

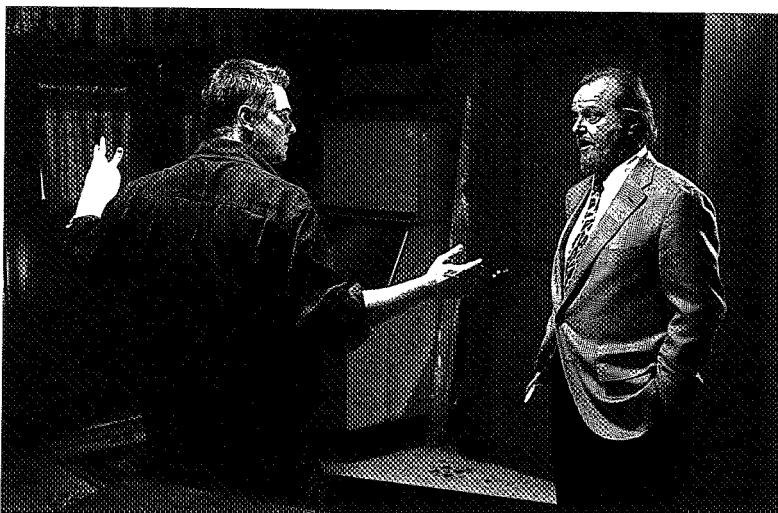
The Departed

Note

1. Emmanuel Burdeau, "Infiltrer, Exfiltrer", *Cahiers du cinéma*, n. 618, dicembre 2006, pp. 18-21.

Boxing time: estetica del labirinto e spirale della memoria

Flags of Our Fathers (Clint Eastwood, 2006)

La mappatura del percorso della (pen)ultima fatica di Clint Eastwood è in qualche modo incompleta, orfana del confronto con il successivo (e speculare) film firmato dal regista statunitense: *Letters from Iwo Jima*, in uscita nelle sale cinematografiche nel 2007 e candidato a sorpresa agli Oscar. Ne deriva che una breve analisi di *Flags of Our Fathers* potrebbe soffrire di tale privazione e risultare alquanto sbilanciata e deficitaria. Tuttavia ogni opera si costruisce su strutture autoportanti, presenta elementi architettonici definiti, recinta il suo *hortus conclusus* nel quale girovagare alla cerca di indizi preziosi.
Eastwood ricostruisce la storia del *making of* dell'alzabandiera più famoso del secondo conflitto mondiale seguendo le tracce dell'omonimo libro di James Bradley e Ron Powers e ne struttura il racconto sull'intersezione di tre piani coassiali, tracce frammentarie della memoria: un lato oscuro affidato al quasi totale dilavamento cromatico che narra dei soldati e del loro sbarco su Iwo Jima; una porzione dalle tonalità sature che ripercorre lo sfruttamento a fini politico-economici della foto di Joe Rosenthal; una parte dimessa, giocata su ombre e penombre, che tende quasi ad occultare se stessa, come l'intervistatore ivi presente. Un'estetica del labirinto non sempre agevole da seguire, nella quale i *flashbacks* si avvolgono vicendevolmente. Poli attrattivi ed emotivamente coinvolgenti sono gli iati dedicati alla superficie desolata dell'"isola solforosa". Franco La Polla chiarisce, a proposito di *Brivido nella notte* (*Play Misty for Me*, Clint Eastwood, 1971) che "l'uso simbolico della natura è davvero un espediente scolastico nell'organizzazione delle immagini cinematografiche, ma va riconosciuta ad Eastwood la capacità di dare corpo a questa figura retorica riuscendo a convogliare un più ampio senso del luogo"[1].
Il paesaggio di Iwo Jima è spettrale, assordante nella sua totale desolazione, somiglia a un girone infernale dantesco, si profila terrificante nell'anticipazione narrativa dell'incubo di John "Doc" Bradley (Ryan Phillippe) e cupo presagio di morte fin dalla sua comparsa nelle mappe del *briefing* alla truppa. Niente sembra poter sopravvivere all'isola, nessuna possibilità di riparo sulla sua superficie spoglia: dopo averne toccato il suolo e le sue scure sabbie vulcaniche, si resta contaminati da un virus che consuma, quando non uccide. Iwo Jima e il suo scenario

surreale diventano metafora metafisica, rendono visibilmente concreti i costi dell'omicidio del proprio simile, raccontano le indicibilità di quella guerra e della guerra *tout court* e degli uomini (buoni/cattivi? eroi/canaglie?) che la combattono. Molti dei *marines* che assaltano quella terra straniera diventano ben presto spettri rivolti sulla battigia a far rifluire un sangue privato del suo pigmento; per quei pochi che rimangono resta un'allucinazione, il *loop* infinitamente ridondante di una violenza che li rende, a loro volta, fantasmi di se stessi. Incubi e allucinazioni sono, secondo Massimo Quaglia, le traduzioni filmiche di uno degli elementi ricorrenti nel cinema di Eastwood, da *La Recluta* (*The Rookie*, 1990), a *Lo straniero senza nome* (*High Plains Drifter*, 1973), al già citato *Brivido nella notte*, a *Firefox - Volpe di Fuoco* (*Firefox*, 1982), a *Bird* (*id.*, 1988): l'attività subcosciente, la manifestazione extrasensoriale[2]. E *Flags of Our Fathers* non pare fare eccezione: le angosce non abbandonano i superstiti, tornano nei sogni a tormentare, si traducono in *frames* orribili la cui consistenza può essere diluita solo nell'alcol.

L'attenzione del segmento memoriale iwo-jimiano rimane sui soldati e sulle loro caotiche movimentazioni. L'immagine si "sporca": smarrisce se stessa, sfocandosi a tratti; procede rasoterra (come a voler schivare anch'essa pallottole e esplosioni che piovono copiosi); adotta un registro intimo; si trasforma nel documentario dell'atteggiamento spaesato di quei ragazzi. Nella notte nero pece, illuminata da squarci di bagliori improvvisi, la stessa mano è, al contempo, amica/nemica, soccorre e uccide, delineando così la misura dell'apocalisse. Sul Monte Suribachi l'anonimo nemico immolato su di una baionetta pretende di contro *"Iggy"* (Jamie Bell), il compagno atrocemente torturato, la vittima sacrificale precipitata in un oscuro budello roccioso. Il flagello della carne è indicibile e resta imprigionato per sempre nella luminosità di un controluce. L'eroismo non appartiene alla tronfia tromba della retorica. Esso ha il volto del compagno che ha condiviso un destino di sofferenza e di morte.

L'illusione delle vane promesse della politica cade nelle acque dell'oceano come il soldato incauto che affoga solo, perché la macchina bellica non conosce ostacoli, deve procedere ad oltranza. Gli individui si trasformano ben presto in merce sacrificabile, pezzi di carne macellata da donare in pasto al demone della guerra, da usare all'occorrenza per la messinscena propagandistica per poi disfarsene alla prima occasione. "Goditela perché a Natale sarai dimenticato", chiosa più o meno il rappresentante governativo a Rene Gagnon (Jesse Bradford), il Tyron Power della compagnia, durante il tour *Mighty 7th*, organizzato per racimolare i soldi necessari alla prosecuzione della guerra. La verità storica non ha importanza: i nomi dei sei "eroi" dell'alzabandiera possono essere confusi con noncuranza ed in fondo il fatto che quella foto immortali una "sostituzione" ha poco peso sul piatto da portata dell'abbuffata mediatica. La distanza dall'isola dalla "puzza infernale" obnubila la percezione della tragedia che si consuma. Persuade, con melliflua spregiudicatezza, persino lo sguardo straziato di una madre che non riesce a vedere un figlio che non le appartiene. Trasforma, in patria, l'asprezza dell'odore del sangue versato nel dolce sapore di uno sciroppo vermiglio. Del resto le impalcature logiche che sorreggono le operazioni militari restano identiche da entrambi i lati della barricata. Anche la Ragion di Stato nipponica non sfugge al sistema usa-e-getta. Bradley e Powers scrivono di quanto "le autorità militari [giapponesi] avessero ben poco rispetto per il prodotto del sistema che avevano instaurato, e chiamavano le reclute '*issen gorin*' cioè 'uno yen e cinque rin', il costo della spedizione di una cartolina di chiamata alle armi, meno di un penny"[3].

Piera Braione

Flags of Our Fathers

Note

1. Franco La Polla, "Brivido nella notte: benvenuti in paradiso (e all'inferno)", in *Clint Eastwood, Garage*, n. 2, ottobre 1994, p. 52.
2. Massimo Quaglia, "Cacciatore nero, cuore bianco", in *Clint Eastwood, Garage*, n. 2, ottobre 1994, pp. 135-137.
3. James Bradley, Ron Powers, *Flags of our Fathers, La battaglia di Iwo Jima*, traduzione di Enzo Peru, Milano, BUR, 2006, p. 75.

I segni del mito nel cortile di casa

Lady in the Water (M. Night Shyamalan, 2006)

Just keep an eye out for signs of things in your yard

Nel giugno del 2006 M. Night Shyamalan pubblica un libro per bambini illustrato da Crash McCreery, intitolato *Lady in the Water: A Bedtime Story*. Nel risvolto ne racconta la genesi: "I tell stories to my kids, not as often as I should. I sometimes let them say a word or idea and then I immediately start telling them a story – not knowing where it's going or how it will end. [...] The night this story began I looked out their bedroom window and said, 'You know our pool? I'll tell you a secret... I think someone lives under it"[1].

Il libro si articola in un sistema di rispondenze tra illustrazioni (segni minimali e vignette colorate) e testo con una regia estremamente sofisticata e propone una fiaba moderna. Eccola: da piccoli segni, gli spruzzatori nel giardino che impazziscono, l'acqua della piscina stranamente limacciosa, è possibile riconoscere una presenza arcana nella piscina di casa. Si tratta di un tipo molto raro di ninfa marina, la "Narf", che vive in una stanza segreta sotto la piscina. Lo scopo della Narf è di essere intravista da qualcuno della casa, qualcuno che sentirà poi uno strano pizzicore, sentendosi "risvegliato". Queste persone, chiamate "Vessel", sono destinate a compiere imprese importanti. A quel punto la Narf tornerà all'oceano da cui è venuta trasportata da un'aquila gigante: "The Great Eatlon". La missione della Narf può essere ostacolata da un rappresentante del Male che si nasconde mimetizzandosi nell'erba: lo "Scrunt". Il racconto termina sul più bello: "There is more to tell of course, like why a scrunt might break the rule [...] because there is a reason", lasciando così in sospeso un invito: "Just keep an eye out for signs of things in your yard." Segue l'immagine di un bambino addormentato, evidentemente durante un lungo appostamento in cerca di Narf. Per terra è scivolata la sua torcia. È ancora puntata nel buio, verso le acque della piscina. Nell'immagine successiva, corredata dalla parola *begin*, il bambino con un gessetto sta tracciando dei disegni sul bordo della piscina.

Il signore nell'acqua (alta)

Il 21 luglio 2006 avviene la *release* ufficiale di *Lady in the Water*, che terminerà la sua vita in sala il 28 settembre, per una permanenza complessiva di 10 settimane. Il film totalizza un incasso (42 milioni di dollari in patria, 30 nel resto del mondo) appena sufficiente per rifarsi del

budget produttivo (70 milioni)[2]. In *Lady in the Water* Shyamalan riprende ed amplia il tracciato del libro ambientando il racconto in un complesso residenziale con piscina. Il fattore hitchcockiano degli appartamenti/monadi gli permette di gestire una serie di personaggi emblematici; viene aggiunto un prologo in cui si ricollega l'origine della vicenda ad un'era leggendaria. La Narf diviene più simile ad una Musa della mitologia greca e viene pertanto ribattezzata "Story". La fitta rete di rimandi con la cinematografia precedente è evidente a partire dall'"anamnesi" dell'antieroico protagonista, Cleveland Heep (Paul Giamatti), segnato dalla perdita violenta della famiglia proprio come il predicatore di *Signs* (*Id.*, M. Night Shyamalan, 2002). Shyamalan, già propenso al cammeo, si ritaglia una presenza dominante interpretando il *Vessel*. Dal momento in cui appare la Narf i condomini s'associano per proteggerla dallo Scrunt (che ricorda le "bestie" di *The Village*, *Id.*, M. Night Shyamalan, 2004). Il problema è che per compiere la favola ogni "aiutante", per dirla con Vladimir Propp, deve trovare il suo ruolo preciso in essa e gran parte della storia riguarda la ricerca della corretta interpretazione. Dunque, è una fiaba sulla convivenza e sulla concordia sociale, ed anche sull'importanza di riconoscere (e saper interpretare) i miti. Il film è stato demolito da una buona porzione della critica americana che ha accusato Shyamalan di riciclarsi, quale vittima del precoce successo del *Sesto Senso* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999)[3]. Brian Lowry del *Variety Magazine* ha parlato di film farcito di cliché, incapace di creare quel senso di magia necessario al pubblico per accettare la presenza di "that a sort-of mermaid has moved in next door"[4]. Inoltre *Lady in the Water* ha navigato in acque produttive travagliate segnando la rottura di Shyamalan con la Disney per passare alla Warner Bros[5]. Anche nell'attenzione della critica italiana Shyamalan non se l'è passata troppo bene[6], tanto è vero che *Segnocinema* gli ha dedicato uno spazio nel servizio dedicato ai registi "bistrattati"[7]. Solo in Francia *Lady in the Water* ha ricevuto dei riconoscimenti pienamente positivi[8]. Sarà perché il nostro, in fondo, è troppo *auteur* e poco *director*?

In un perenne crepuscolo, in cerca di Segni

Shyamalan è un autore *ectopico*, per cui le occorrenze del sistema-Shyamalan: ossessione difensiva dell'America, regressione nel limbo utopico (l'utopia Shaker di potersi fabbricare con le mani un Mondo come Dio comanda), l'attenzione per i segni, un lutto da elaborare, sono gli unici elementi propedeutici atti a cogliere l'identikit di un regista captato da una continua rabdmomanzia autoreferenziale, così come dai magneti della Fiaba Nera e del Gotico. L'estrema leggibilità degli intrecci fomenta l'equivoco: Shyamalan *appare* troppo semplice per non risultare pretenzioso, per cui viene maltrattato, *comunque sia*. Ad esempio assimilato all'uscita del *Sesto Senso* a quella corrente New Age che "soffiava" su Hollywood (mentre il nostro è profondamente intriso di l'*attitudine* verso "l'allucinazione, l'incubo, il sogno che desta spavento",[9] attingendo da Poe, Hawthorne, Lee Masters), spesso superficialmente allineato ad un altro cantastorie di massa, Steven Spielberg, secondo un paragone ozioso. Ma fermiamoci a considerare gli accenti dreyeriani: la spinta luttuosa e malinconica che muove i personaggi di Shyamalan, *looser* in cerca di un momento predestinato per legare le loro esistenze ad un gesto di riscatto. L'universo pandeterministico di Shyamalan[10] aspira alla Tautologia finale: al consolidamento di Sé in un atto di fede attraverso la reinterpretazione totale dei segni disseminati. È come "leggere" un disegno infantile, dove un'interpretazione non-errata (il globo con le persone agli antipodi che stanno a testa in giù) conduce ad un errore d'interpretazione (è errato supporre che dall'altra parte della terra la gente cammini con la testa in giù)[11]. Chiarisco: il punto di vista in un film di Shyamalan è sempre già pre-determinato, solo che noi camminiamo a testa in giù fino a che il regista ruota il marchingegno e capovolge, di colpo, il *Senso*. Da cui la strategia dell'elegantissima trasparenza della regia, data dall'estrema "percorribilità" del set con l'uso dei soli riflessi e dei rumori fuori-campo a preannunciare l'estrusione del *fantastico*[12]. Da qui la strategia di de-potenziamento degli attori, secondo una direzione che punta alla malleabilità dei corpi divistici per forzarli in semplici aloni in cui deve trasparire la *struttura* del personaggio; e poi l'attenzione formale coniugata all'uso disinvolto di un'inquadratura "sciatta", volutamente sempre arretrata dal fulgore dell'azione. La sua idea è semplice: che l'America sia una nazione di ciechi che vagano rivolgendo i bianchi globi oculari al cielo, scrutando un perenne crepuscolo in cerca di *segni*, presenze sensibili di un *mondo segreto*, che a volte possono farsi presenti, discretamente, nel cortile di casa (il mito americano e protestante di un'epifania domestica!), mentre altre volte sono grandi come campi di grano. Shyamalan sta programmaticamente, lucidamente, esplorando il potenziale di un Soggetto inesauribile: le variabili del Segno nella Cultura Popolare americana Contemporanea, ponendo il gesto di colui che per inoltrarsi nella notte delle proprie paure punta innanzi il debole fascio luminoso di una torcia.

Davide Gherardi

Note

1. M. Night Shyamalan, *Lady in the Water: A Bedtime Story*, NY-Boston-London, Little, Brown and Company, 2006.
2. Dati desunti da: http://www.boxofficemojo.com.
3. Manhola Dargis, "Finding Magic Somewhere Under the Pool in 'Lady in the Water'', *New York Times online*, July 21 2006, http://movies2.nytimes.com/2006/07/21/movies/21wate.html. Gene Seymour, "Lady in the Water", *Newsday.com*, http://www.newsday.com/entertainment/movies/am-ladyreview, o, 4334979.story.htm. Lisa Schwarzbaum, "Lady in the Water", *Entertainment Weekly's EW.com*, July 19 2006, http://www.ew.com. Critiche negative anche da: *Film Journal International*, e *Rolling Stones*.
4. Brian Lowry, "Troubled Water", *Variety*, n. 8, July 17-23 2006, p. 37.
5. Cfr. Michael Bamberger, *The Man Who Heard Voices: or, How M. Night Shyamalan Risked His Career on a Fairy Tale*, New York, Gotham Books, 2006.
6. Ad esempio: Paolo Cherchi Usai, "Signs", *Segnocinema*, n. 118, novembre - dicembre 2002, pp. 53-54.
7. Flavio De Bernardinis, "M. Night Shyamalan", *Segnocinema*, n. 122, luglio - agosto 2003, pp. 24 - 26.
8. Jean-Philippe Tessé, "Rire et ravissement", *Cahiers du cinéma*, n. 615, septembre 2006, pp. 22-23.
9. Raffaele Milani, *Il fascino della paura. L'invenzione del gotico dal rococò al trash*, Milano, Guerini e Associati, 1998, p. 74.
10. Il pandeterminismo, la correlazione inesorabile della Causa più remota all'Effetto più imprevisto, è stato identificato da Todorov come un elemento connotante la letteratura fantastica. Tvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 55.
11. L'esempio è tratto liberamente da un *at homes* di Wittgenstein, come riportato dal suo biografo Norman Malcom in: *Ludwig Wittgenstein*, Milano, Bompiani, I ed. "Grandi Tascabili", 1997, p. 68.
12. Occorre notare che l'apparente irrudicibilità delle immagini di Shyamalan non indica l'incompatibilità verso l'approccio esegetico: tutt'altro, esse suggeriscono una via dell'abbassamento come chiave (passare per la lettura dei *Cornflakes*, o dei *Comic-book* invece che una lettura critica professionale) di ulteriore sovrabbondanza del significato, di ulteriore alleanza tra l'oggetto significativo ed i suoi risultati.

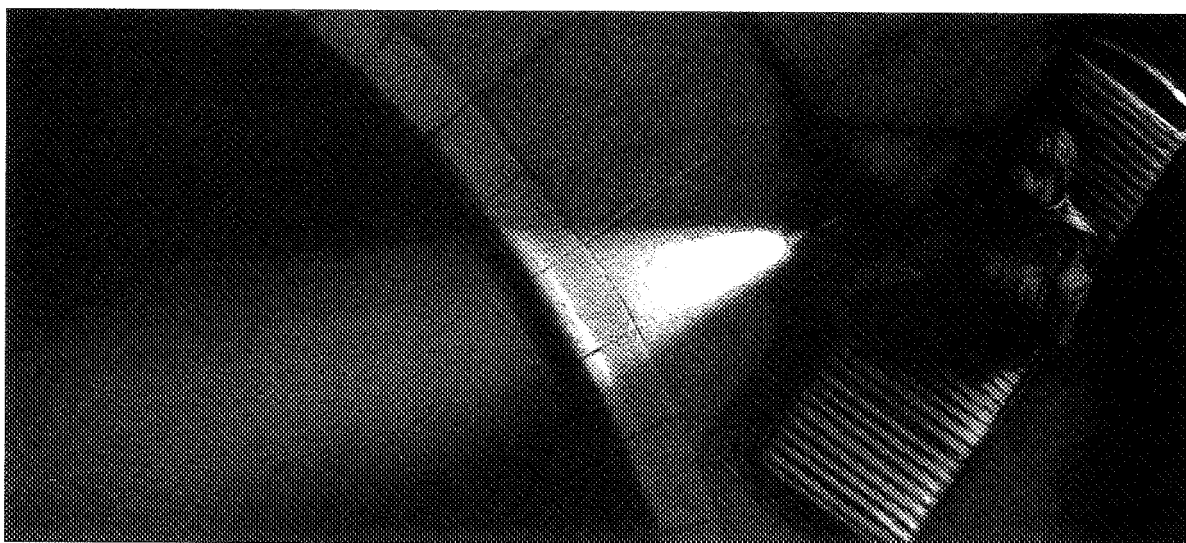



Illustrazione tratta da *Lady in the Water: A Bedtime Story*

Note sull'incurabile: l'enigma di Xavier

Jean Louis Schefer, *L'uomo comune del cinema*, a cura di Michele Canosa, Macerata, Quodlibet, 2006

Per introdurlo: Jean Louis Schefer è uno studioso di arti figurative: ha scritto saggi su Correggio, Paolo Uccello, Goya, Chardin, El Greco, tradotto dal latino il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, ha approfondito S. Agostino. Quando i *Cahiers du cinéma* lo contattano, durante la direzione filocinese, è perché "ha delle idee sulle immagini". Scrive per loro, ma non di cinema, e di certo senza immagini. Finito il periodo maoista, le foto ricompaiono sulla rivista, così come gli apporti esterni di vari intellettuali: Foucault, Rancière, Althusser, Ferro, Duras, Deleuze, Barthes, Metz. Si ricorre di nuovo ed abbondantemente alla pratica dell'intervista. Da parte sua, Schefer si intrattiene con due grandi: il dimenticato Jean-Pierre Oudart e Serge Daney in "Question de figuration" (n. 296, 1979, pp. 5-14). Gli viene subito chiesto il perché, dato che la macchina da presa è un dispositivo simbolizzante, il "reale dei fatti della registrazione" sia *saputo* dallo spettatore in maniera così assoluta. Risposta secca: "Mah, non lo so... Io non so affatto chi è lo spettatore".

Ecco. *L'Homme ordinaire du cinéma* (questo il titolo dell'intervista, e dell'edizione francese del libro), ha a che fare precisamente con questo. Come sottolinea il curatore dell'edizione italiana Michele Canosa, Schefer rifiuta una ipostasi dello spettatore, si rifiuta di attribuirgli il classico ruolo di vittima, e ne rifiuta qualsiasi idealità. Al massimo, dirà Schefer più avanti, "tutto il mio lacanismo ed il mio interesse passato per la linguistica strutturale si riduce a questo: il soggetto è un effetto del significante". Lo spettatore è prima di tutto una questione privata. Poi, se si vuole, di tempo. Per esserlo, infatti, occorre prendersi del tempo con le immagini, trascorrervi del tempo. Nel loro tempo. Come dire, occorre adattarsi. Dopo quell'intervista, e precisamente nel luglio di quell'anno, Narboni chiede all'amico di scrivere un libro di teoria del cinema per la neonata collana Gallimard/Cahiers du cinéma (Paris). L'allora Jean-Louis Schefer (oggi non ha più il trattino), uomo comune del cinema, scriverà quindi su commissione un'opera dal carattere unico, qualcosa che non appartiene all'ordine del discorso, ovvero alla trasmissione di un sapere, ma che "segue il cursus della scrittura"[1]. Curioso, alla fine: commissionare un libro di teoria sul cinema e ritrovarsi una Confessione. La sorpresa di Jean Narboni e della redazione dei Cahiers dev'esser stata grande quando lessero le pagine che Schefer aveva consegnato loro. Era il settembre 1979. Il libro era stato steso, in bella, durante il solo agosto.

1. *L'uomo comune del cinema* è scisso in due parti distinte. Vediamo come nasce la prima, quella che preferiamo, *Gli dèi* (pp. 17-83):

> Avevo preso ai "Cahiers" un centinaio di foto, che ho guardato durante l'inverno mentre facevo un'altra cosa; il progetto del libro, infatti, esisteva un po' prima. Ho fatto il montaggio delle foto a memoria, ho scritto i commenti delle foto senza guardarle, ho scelto quelle che mi venivano in mente. La mattina facevo il testo disteso, e il pomeriggio una foto, o qualcosa del genere. E la sera, andavo al cinema...[2].

Come ci ricorda il curatore, la pratica non è originale: l'anno prima (1978), terminata l'iconoclastia delle direzioni precedenti, si inaugurano una serie di numeri fuori serie. Due in particolare sono composti da una successione di singole foto di film, chiosate e commentate da redattori o amici. Tra di essi c'è Jean-Louis Schefer. Pratica Barthes: l'aveva fatto con Ejzenštejn nel 1970, commentando alcuni fotogrammi da suoi film, pratica conclusa ne *La Chambre claire*. La scelta di Schefer cade comunque su film "particolari", come *La bambola del diavolo* (*The Devil Doll*, Tod Browning, 1936), *La mummia* (*The Mummy*, Terence Fischer, 1959), *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier, 1924, con una foto di scena), "un film di Mack Sennet", *La vedova allegra* (*The Merry Widow*, Eric von Stroheim, 1925), ma anche su film capitali come *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932), *L'angelo azzurro* (*Der blaue Engels*, Joseph von Sternberg, 1930), *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922). Su *Freaks* (Tod Browning, 1932), Schefer raggiunge vette vertiginose. Raramente il commento ad una sola immagine ha illuminato così nitidamente tutto un film. Schefer è implacabile in questo, e sceglie ben 3 foto da Browning. Piccoli uomini e mostri attraggono la sua attenzione. L'uomo tronco, ad esempio, si accende una sigaretta usando solo la bocca. Ecco il commento: "Un insaccato come questo che se ne fa non dei suoi desideri, non del suo sonno, ma dei suoi escrementi?". Ma è dall'immagine della coppia di nani in abito da sera che nasce il definitivo *La gelosia di Freaks*. Lo riportiamo per intero:

> Mi viene alla mente l'idea terribile che i grandi dolori siano muti. Dove-

vamo qui dimostrare (tale è l'intenzione del film, o il film è solo una parata di mostri da una sceneggiatura anodina?) che esistono certi affetti – emozioni, sentimenti di pena, collera – proporzionati alla statura dei soggetti che li provano, e dunque qui ridotti ad uno scalpiccio (cioè a piccolissimi movimenti) di nani, a piccolissimi pugni serrati, a minuscole lacrime; ma, a causa della statura uniformemente ridotta, queste emozioni scivolano via, provocando in noi il medesimo stato di repulsione: non abitiamo corpi come questi, perché le loro voci sono inascoltabili, e troppo stridule per farci davvero impallidire; e perché, infine, noi non dimoriamo nella loro angoscia, la quale, fosse pure una pena d'amore, resta per noi solo una fatalità di bambole dolorosamente piccole. È una idea terribile, un vero massacro, ma tale resta la nostra verità che abitiamo dei corpi anzitutto senza sarcasmo. Un essere che sopporta un dolore sublime, che scopre tutta la pena del mondo, come può, senza aggiungere in noi l'atrocità che uccide l'autentica pena e senza soffocare con la sua espressione il dolore stesso, come può lasciare questo luogo tragico quando non arriva neanche alla maniglia della porta? Il senso giunge poi, interviene solo dopo questa instabilità degli affetti che occupa dei corpicini. Il senso si è già imposto allorché ci domandiamo: "Perché il nostro inferno è così piccolo?"[3].

2. La seconda parte è differente, e porta il titolo *La vita criminale (il film)*. Schefer convoca nuovamente il sapere di uno spettatore comune, se stesso, ma chiama a chiarirsi l'esperienza della sala buia, a suo modo di vedere ben collegata all'esperienza dell'infanzia, quindi "alla ricerca che ha per oggetto non una costruzione ma l'enigma di un'origine"[4]. Ancora una volta non occorre aggiungere molto alle sue parole, se non che, a parlare apertamente di sé, l'autore giunge alla fine, dopo aver raccontato dell'esperienza di alcuni film (da Kurosawa a Buñuel, da Wegener a Dreyer).

Per chiudere: dal cinema, come da un negozio di giocattoli, si può uscire con rammarico, con una sensazione di malinconia, anche con dolore; oppure con un'euforia diffusa ed un sorriso sulle labbra. Dipende sempre con chi ci vai, dipende molto da cosa ci trovi. Da *L'uomo comune del cinema* si esce con le note del curatore. Perché si *cura*, appunto, anche l'uscita. Non è solo un problema di edizione: ci si preoccupa quindi dell'*edere* (dal latino "dare alla luce"), e non solo del *to edit* (preparare una stampa, metterla in ordine per la pubblicazione e investirsi della sua cura editoriale). In questo caso, uscendo dal libro di Schefer, siamo noi ad essere dati alla luce (del fuori, della strada, come usciti dal cinema).

> Allora, siamo giunti fuori attraverso le porte spalancate, l'ingresso tutto illuminato, e fin dentro la notte che nessuna luce poteva fermare, immobilizzare, né poteva disegnare. La sera era dolcissima, credo, e aveva smesso di piovere, doveva aver smesso da ore. C'erano delle stelle e la mia testa continuava a ronzare, nessuno parlava. Ho sentito che qualcuno mi toccava il braccio, faceva caldo, le sigarette accese dietro di me (avevo udito gli scatti degli accendini e avevo visto i volti rischiararsi mentre mi voltavo), i piedi riprendevano il cammino. Niente può esaurire questa notte, niente può concluderla[5].

Una volta all'aperto, coi compagni di sala c'è anche un amico dal volto patito, in disparte. Assieme ci siamo commossi, divertiti, confusi. Segue un cenno di saluto, poi ognuno per la propria strada, come in una sera d'inverno qualsiasi, all'uscita di un cinema qualsiasi. Nel tragitto verso casa pensiamo a lui: N.d.C. – Niente da Curare. (Immedicabile). Allora capiamo, nulla di più chiaro. Sì, perché l'uomo comune del cinema è comunque un soggetto sperimentale. Che prima si crede un malato, poi un criminale. Ma è "solo" un mutante.

Giulio Bursi

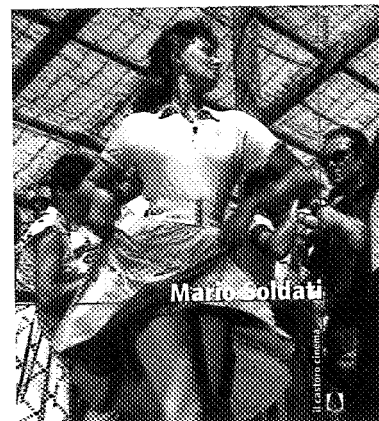
Note

1. Michele Canosa, "La memoria di ciò che non ho vissuto. N.d.C.", Postfazione a Jean Louis Schefer, *L'uomo comune del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 187.
2. Jean Louis Schefer, "Arrimer des mots au fleuve des images", entretien par Christian-Marc Bosseno, *Vertigo*, n. 17, 1997, p. 18.
3. J. L. Schefer, *L'uomo comune del cinema*, cit., pp. 26-27.
4. J. L. Schefer, "Arrimer des mots au fleuve des images", cit., p. 18.
5. J. L. Schefer, *L'uomo comune del cinema*, cit., p. 172.

Libri ricevuti

Il Castoro

Luca Malavasi, *Mario Soldati*, Milano, il Castoro, 2006

Mario Soldati, *last but not least*. Già conoscevamo Soldati anglista e romanziere. Per il centenario, anche Soldati cineasta ottiene una sua biografia. Senza dubbio un Castoro difficile per Malavasi. Al netto di centinaia di articoli, 31 film, 22 sceneggiature, e alcune interpretazioni, l'intellettuale torinese ha lasciato un segno tangibile dietro di sé. Senza dimenticare che Soldati è sempre stato abile nel dissimulare, nel parlare di sé alla terza persona. Nel fingere e nel fingersi: moralista e poco gesuita, apolitico e tesserato da Giustizia e Libertà, regista con gavetta da *ciacchista*. Malavasi ne prende atto. Perciò di paragrafo in paragrafo, affronta i film, senza dimenticare l'uomo. La sua doppiezza. La sua anima nera. Le sue luci e le sue ombre perfettissime. Così da far risaltare come Soldati si adatta bene ad ogni tendenza, dal realismo fascista, al calligrafismo, al neorealismo, sino allo stile televisivo dell'ampex. Recentemente, per i tipi della Sellerio, è tornato a catalogo il Soldati più noto, il sensibile cronista e il novelliere. Andava dunque riabilitato anche il regista. Andava scagionato dalle stroncature dei *Cahiers* classe 1962 e dalle coeve tirate dei nostri critici. Andava smentita una tradizione di segno negativo, che risale ad alcune recensioni contro i chiaroscuri disimpegnati di *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941). Ieri Soldati era il maniaco della forma, un neorealista travestito da crepuscolare, l'Autore dei cosiddetti *faux films*. Era il "calligrafista" che fuggiva in bicicletta per Napoli, dopo l'8 settembre, lontano da una storia di trincee e resistenza. Oggi, il ritratto non corrisponde più. Questo Castoro propone un'immagine affatto diversa, complessa e ibrida. Mario Soldati è visto come un narratore a tutto tondo, che ha saputo raccontare l'Italia del Novecento e filmare quella dell'Ottocento. Da autodidatta, mutando all'occorrenza in macchinista. Non poteva mancare a repertorio Castoro un altro regista della transizione dalla Monarchia alla Repubblica. Ripartire dai film: è il motto di Malavasi. Con perizia, *brevitas* e qualche aneddoto curioso. Agile e puntuale, secondo lo stile tipico della collana, il libretto costituisce una cronaca disinvolta degli anni cinematografici. Con una tesi chiaramente enunciata in primissima pagina. Alla domanda fatale "perché il cinema?", il regista risponde concreto: "Andavo molto di rado al cinema; ammiravo Charlot, mi piaceva *Ombre bianche*, e basta. [...] Quando tornai in Italia, due anni dopo, avevo necessità di guadagnare"[1]. Così nel 1931 Soldati, rimpatriato dagli Stati Uniti, ha già un posto nel libro paga della nuova Cines rilanciata da Mussolini. Dal principio fino alla fine, per Soldati fare cinema vuol dire, senza mezzi termini, sbarcare il lunario. Detto ciò, Malavasi apre con il consueto breviario. Ad una serie di lampi su temi chiave (come ad esempio, "l'operatore", "cinema arte minima"), segue la biografia, con trame e squarci sulla ricezione critica, puntellati dai *frames* dei film. Tirando le somme, la preziosa appendice bibliografica resta un buon punto di partenza per approfondire. Per comprendere un letterato che fa cinema e poi, scrivendo, ritiene che: "l'unico cinematografo serio e degno di resistere ai secoli sia, in fondo, proprio questo: parole. Parole stampate su carta, raccolte in piccolo volume"[2].

Dunja Dogo

Note

1. Mario Soldati in Luca Malavasi, *Mario Soldati*, Milano, il Castoro, 2006, p. 5.
2. Mario Soldati in Domenico Scarpa (a cura di), *Cinematografo*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 14.

Campanotto

Alice Autelitano, *Cronosismi. Il tempo nel cinema postmoderno*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2006

Veronica Innocenti, a cura di, *MLVs. Cinema and Other Media - Versioni multiple. Cinema e altri media*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2006

Valentina Re, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2006

Wanda Strauven, *Marinetti e il cinema. Tra attrazione e sperimentazione*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2006

Simone Venturini, a cura di, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2006

Momento di grande vivacità scientifica da parte di Campanotto Editore e della collana "Zeta Cinema", diretta da Leonardo Quaresima. E proprio a Quaresima e ai risultati raggiunti nell'ambito della ricerca internazionale, degli studi dei singoli allievi e del contesto didattico dell'Università di Udine e del Dams di Gorizia, che si debbono le cinque uscite qui riportate.
In verità, i testi possiedono ciascuno una propria autonomia, che tuttavia va a comporre un mosaico di proposte di ricerca tutt'altro che polverizzato o casuale. Alice Autelitano, nel suo brillante e acuto saggio sugli aspetti postmoderni della narrazione nel cinema contemporaneo, riesce (dopo la grande confusione teorica di questi anni) a studiare con attenzione e distacco questo termine tanto abusato. Lo fa grazie al dialogo costante con molteplici ambiti disciplinari e applicando ai film che analizza il rigore delle interpretazioni possibili. Ne esce un quadro originale di "ciò che è stato" (il postmoderno, appunto, fino a oggi), in attesa di dare un nome a ciò che è e che sarà.
Nel caso di Valentina Re, del resto, ancora una volta le strutture narrative e le dinamiche dei testi si trovano al centro della discussione. In questo caso, sono le soglie del film a essere sottoposte ad analisi. Ecco dunque che incipit e titoli di testa, estratti da un'idea generica di repertorio e di quiz per *connoisseurs*, ridiventano luoghi di energia testuale, di forza espressiva, di alimento dell'opera, di introduzione semantica e sintattica alle invarianti del racconto. I problemi teorici posti dall'argomento sono davvero numerosi, e Valentina Re li affronta uno a uno, frontalmente, senza sfuggire ai nodi più aggrovigliati, grazie a una preparazione puntuale e alla capacità di spingere saperi diversi verso configurazioni impreviste.
Veronica Innocenti è invece la curatrice di un libro multilingue che raccoglie e risistema alcuni interventi di studiosi internazionali durante la Spring School che si tiene annualmente a Gradisca, dedicata fino a poco tempo fa al rapporto tra cinema, altri media e versioni multiple. La prospettiva intermediale tiene dunque insieme saggi assai diversi tra di loro, che offrono in cambio un ventaglio stimolante e storicamente ineccepibile sul fenomeno MLVs che, finalmente, ottengono oggi la giusta attenzione scientifica. Calabretto, Hagener, Jost, Sorlin, Waltz sono solo alcuni dei nomi contenuti nel volume, che ha nella precisione della curatrice una qualità in più.
Una delle più assidue ricercatrici internazionali, spesso presente al Convegno di Udine e alla stessa Scuola di Gradisca, è Wanda Strauven, giovane studiosa di Amsterdam e già nota per la brillantezza dei suoi lavori. Con questo volume su Marinetti, Strauven cerca di spiegare l'ambivalenza del rapporto tra l'artista e il cinema, puntando la propria attenzione sul valore da dare alla ricerca del protagonista del Futurismo: più prossimo al cinema primitivo e quindi attrazionale o avanguardista dedito alla sperimentazione? Il ponderoso saggio si avvale di una vasta mole di documenti e contestualizzazioni assai credibili.
Infine Simone Venturini, *last but not least*, propone una silloge, debitamente commentata, di interventi e saggi sul restauro, sui principi della disciplina e sulle forme della teoria. Il percorso è appassionante, e allinea studiosi del calibro di Bertetto, Canosa, Cerchi Usai, Costa, Farassino, Mazzanti, lo stesso Quaresima — per limitarci agli italiani —; ma ospita pure scritti di Bowser e Païni, tra gli altri. Da non perdere il lungo saggio introduttivo di Venturini stesso, che mostra come il processo di restauro e recupero del film richieda insieme le competenze di un chimico, la dedizione di un archivista e la passione sfrenata di un interprete borgesiano.

Roy Menarini

Laterza - CUEM - Mondadori Università

Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico*, Bari/Roma, Laterza, 2006

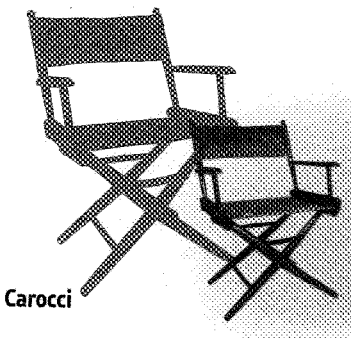
Raffele De Berti (a cura di), *La* New Hollywood *tra autori e generi cinematografici*, Milano, CUEM, 2005

Franco La Polla, *Introduzione al cinema di Hollywood*, Milano, Mondadori Università, 2006

La letteratura critica su Hollywood, in Italia, non è certo molto nutrita. È dunque un piacere segnalare e recensire i tre testi qui elencati, poiché accertano un passo in avanti negli studi sul settore. D'altra parte tutti hanno un carattere eminentemente propedeutico, il che non guasta vista la scarsa dimestichezza con il cinema americano degli studenti, che pure ne sarebbero — a detta dei più — colonizzati. E invece non ne sanno nulla, compreso quello contemporaneo.
Franco La Polla, da parte sua, non può sicuramente essere accusato di scarso interesse verso gli studi americanologici, cui ha dedicato tutta la vita. Questa *Introduzione al cinema di Hollywood* si pone come opera estremamente equilibrata, in grado di proporre svariati percorsi d'entrata nella produzione classica e moderna, senza dimenticare nessun aspetto del problema, da quello industriale, a quello narrativo fino alla dimensione stilistica. La Polla sa bene che ogni elemento è collegato agli altri da nessi di causa ed effetto e, con la consueta lucidità, riesce a impreziosire il già impeccabile manuale introduttivo con ragionamenti assai più evoluti e raffinati della media.
L'approccio di Giaime Alonge e Giulia Carluccio, nel loro *Il cinema americano classico*, possiede forti caratteri di originalità. Il volume fa parte della nuova collana "Istituzioni dello Spettacolo" diretta da Luigi Allegri e Roberto Alonge. Lo strumento didattico questa volta sceglie di esprimere un punto di vista, ovvero di procedere a partire da film esemplari. Ecco che *Il Mago di Oz* (1939), *Quarto potere* (1941), *Casablanca* (1942), *Sentieri selvaggi* (1956), e persino *Biancaneve e i sette nani* (1937), insieme ad altre pellicole, fungono da *pivot* per considerazioni generali sull'organizzazione del sistema hollywoodiano, e permettono agli autori di raggruppare le opere a partire da un capostipite, di raccontare la costruzione dei generi, di spaziare dal divismo alla produzione, e di evidenziare uno sguardo al tempo stesso critico e storiografico.
E all'analisi dei film ricorre anche il libro curato da Raffaele De Berti, nato come oggetto didattico nell'alveo dei corsi di cinema dell'Università Statale di Milano e poi assurto a volume autonomo. Qui ad essere presa in considerazione è la New Hollywood, di cui il curatore offre una ricostruzione e una rilettura degne di nota, nel capitolo introduttivo, scegliendo il termine della parodia come griglia di riferimento del periodo. Seguono analisi di film capitali — per citarne un paio: *L'uomo che fuggì dal futuro* (1971) e *Il lungo addio* (1973) — debitamente studiati da giovani ricercatori milanesi. Spicca l'ottima analisi di *La notte dei morti viventi* (1968) realizzata da Giorgio Bacchiega.

Roy Menarini

L'OMBRA DELL'AUTORE

Teoria e storia dell'autore cinematografico
Guglielmo Pescatore

Carocci

Carocci

Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Roma, Carocci, 2006

Da spettatori, imbevuti della nozione di Autore, restiamo spesso inconsapevoli dell'evoluzione che il termine, dal punto di vista cinematografico, trascina con sé. Guglielmo Pescatore ci aiuta a ricordare la stratificazione di significati che ha accompagnato l'ombra dell'autore nel cinema europeo e statunitense.
Il dibattito su questa nozione nasce con l'avvento dello strumento espressivo "cinema". Esso è frutto delle metamorfosi formali e delle percezioni determinatesi nei vari *climax* culturali occidentali. All'interno dello stesso Occidente l'autore subisce "trattamenti" diversificati a seconda che si prediliga l'ottica al-di-qua o al-di-là dell'Atlantico. D'altra parte sarebbe fin troppo semplicistico voler restringere la complessa questione al mero antagonismo Vecchio/Nuovo Mondo. Come, del resto, sarebbe riduttivo voler circoscrivere tutta la problematica autoriale privilegiando la messa in scena – l'imperio dell'immagine – tralasciando, così, le implicazioni culturali, storiche, sociali, economiche, estetiche, iconografiche e le mille altre influenze possibili sull'immaginario autoriale – pratica, invece, comune alla deriva contemporanea postmoderna e a parte della *politique des auteurs* dei *Cahiers*.
La nozione di autore si caratterizza per il continuo lavorio interno: parte dagli esperimenti dei fratelli Lumière, espressione dell'invenzione soprattutto meccanico-commerciale; si trasferisce al campo dell'Arte per merito di Méliès, artigiano che padroneggia un mezzo illusorio, inquietante nel suo effetto speciale lontano dal realismo delle *vues* lumièriane; attraversa, non ultima, la dirompente rivoluzione posta in essere dai *Cahiers*, anticipatrice delle istanze postmoderne e scardinatrice della visione tradizionale del concetto di autore nell'ambito critico.
Attraverso alcune esemplificazioni (Genina, Ford, Leone, Hitchcock), poi, Pescatore mostra come la connotazione di "autore cinematografico" sia debitrice di una istanza mutante e mutevole, contradditoria e paradossale.
Interessante il capitolo conclusivo che fornisce indicazioni sul senso del termine autore cinematografico nel cinema odierno, sempre più *medium* periferico. La nuova mutazione genetica della figura Autore – e quella della nozione stessa di Opera – passa attraverso la rete e le nuove forme creative, che si orientano sempre più verso autorialità corali e condivise e verso l'autore-personaggio.

Piera Braione

Hybris

Guglielmo Pescatore (a cura di), *Matrix. Uno studio di caso*, Bologna, Hybris, 2006

Il *trend/brand Matrix* si è costruito su connotati precipui: prototipicità, filosofia di rimando, fantasmagoria, rapporto con il fumetto/supereroe, combinazione/ibridazione di generi. Punti di sicuro interesse per i lettori della raccolta di saggi curata da Guglielmo Pescatore.
Secondo Giacomo Manzoli, *Matrix* si pone nel filone del classico, ovvero del *déjà v[en]u*, e costituendosi come film-spugna assorbe il *background* restituendolo appetibile e popolare: mito siddarthiano, messianismo, fluttuazioni *New Age*, deriva virtuale della realtà, e altro ancora. Si fa film-accoglienza, delatore, nell'analisi di Roy Menarini, della mediazione tra cinema, spettatore e *new media*. Un genere chiuso per saturazione/dissolvimento all'imitazione eppure aperto alla sperimentazione linguistica e alla manipolazione iconografica, direttrici dell'odierna tendenza alla perdita dei generi. O, ancora, può dirsi, con Claudio Bisoni, film-contaminazione: filosofia, sociologia, estetica e mitologia popolare inscrivono *Matrix* nel cammino che principia con la sindrome dell'inganno e, passando per le simulazioni, approda all'atto di fede rivoluzionario. Ma è, anche, il film-prototipo che si nutre della propria continua rielaborazione e rivisitazione, le cui dinamiche vengono delineate da Veronica Innocenti all'interno della saga e del corollario multimediale di cui si è circondato e "cibato" (animazione/videogioco).
Conformemente alle logiche industriali, *Matrix* offre il fianco alla politica della parcellizzazione del prodotto finalizzata allo sfruttamento capillare, per il quale la serialità è elemento fondante. È il film-prodotto che induce a dinamiche di *exploitation* che diegetizza lo stesso logo Warner, inscrivendosi, secondo Valentina Re, nei processi promozionali e di trasferimento del significante attraverso soluzioni di ibridazione volutamente ambigua e onnivora. *Matrix* è, nell'analisi di Federico Pagello, l'emblema della transumanza del supereroe contemporaneo dalla granitica integrità dell'Uomo d'Acciaio alla flessibilità arrendevole dell'identità dell'Eletto. La mitologia di Neo si costruisce attraverso la "nascita" a nuova (reale) vita e l'iniziazione messianica: la pillola separa per sempre Thomas Anderson-Clark Kent da Neo-Superman. *Matrix* è, in più, film tecnoludico, secondo la terminologia di Matteo Bittanti, il risultato ibrido e mutante della copula tra cinema e il nemico da combattere: l'insidioso videogame.
Lo studio non poteva trascurare la riscrittura animata del prototipo wachowskiano: *The Animatrix*. Alberto Boschi sonda le nove variazioni sul tema che si defilano dal calco narrativo primitivo per proiettare nuovi eroi in altrettante avventure.
Frutto di notevoli investimenti finanziari, la trilogia non ha risposto adeguatamente in termini di presenze di pubblico nonostante forti investimenti, massiccia campagna pubblicitaria e distribuzione estesa, favorendo, secondo quanto mostra Mariagrazia Franchi, un lucroso sbocco verso nuovi e diversificati mercati.
Infine, nel saggio di Fabrizio Perretti e Stefano Basaglia, il confronto degli incassi ottenuti da *Matrix*, rispetto ad altre trilogie concorrenti, sottolinea la sua particolarità in termini di strategie promozionali e distributive.

Piera Braione

Feltrinelli

Mario Sesti, *In quel film c'è un segreto. Raccontare al cinema, raccontare il cinema*, Milano, Feltrinelli, 2006

L'ultimo libro di Mario Sesti, critico cinematografico di spicco e documentarista d'interesse, manifesta alcune peculiari qualità. Qualità "saggistiche", innanzitutto, laddove l'articolazione dei contenuti, affrontata con piglio divulgativo, è sottesa da una stratificazione teorica ricca e coerente e da finalità euristiche consapevoli ed ambiziose: "Questo libro – afferma Sesti nelle pagine introduttive – [...] esplora il modo in cui i film raccontano la drammaturgia più originaria che ci sia", quella che oppone sensazione e coscienza, il dato fisico e percettivo "grezzo" e la capacità umana di "processarlo" e comprenderlo.
Ma è un testo, questo, che manifesta anche qualità "letterarie" *tout court* (e sta qui, forse, l'elemento di maggiore interesse), in cui la sua tematica fondamentale, il suo assunto epistemologico di fondo – il potere del cinema di produrre *e* rendere "presente alla coscienza" la sensazione estetica – vengono come riflettute, riprodotte e raddoppiate al *suo* interno (almeno nei passaggi più riusciti). Questo di Sesti, insomma, è un libro che parla di estetica del (e nel) cinema, con l'ambizione di produrne, in controcanto, una "propria": un libro in cui la forma saggistica è continuamente ecceduta e trascesa da una tensione espressiva che trasforma, o tende a trasformare, l'affermazione critica, il dato storico, la nota biografica o lo spunto teorico, di cui è ricchissimo, nel portato epigrafico di una "illuminazione lirica", nell'apice di una inattesa corrispondenza simbolica, nella laconica "epifania" tesa a scalfire la superficie di "quel segreto" a cui il volume è dedicato.
Secondo Sesti, il cinema è un amplificatore sensoriale, una cassa di risonanza psichica, capace di (ri)congiungere lo spettatore alla dimensione denegata della sua corporeità, di renderlo cosciente delle sensazioni che intaccano la sua epidermide e si disperdono, spesso inavvertite, nel suo sistema nervoso. Due sono i fattori che permettono al cinema di rappresentare e regolare tale dialettica tra sensazione e coscienza: una dimensione narrativa che, estrinsecandosi nel racconto di una storia, permette di "stilizzare le reazioni di un corpo" e darle ad intendere allo spettatore; una dimensione sociale che, declinando il cinema come un rito collettivo, permette allo spettatore di "sciogliere il film dentro i propri sentimenti" (cosa impossibile, secondo l'autore, in un ambiente domestico e televisivo).
Nelle quattro parti in cui il libro è segmentato, e che raccoglie articoli apparsi precedentemente, soprattutto su *Duellanti*, Sesti intraprende un percorso critico che lo porta ad affrontare casi "drammaturgici" emblematici: dall'immersione sensoriale di *Salvate il soldato Ryan* all'intensità irreale del *Sesto senso*, dalla deprivazione visiva di *Chinatown* alla iperfetazione sonora della *Conversazione*, fino alle "divergenze parallele" di Hitchcock e Welles, a cui l'autore dedica ampio spazio: se per il primo, l'inquadra-

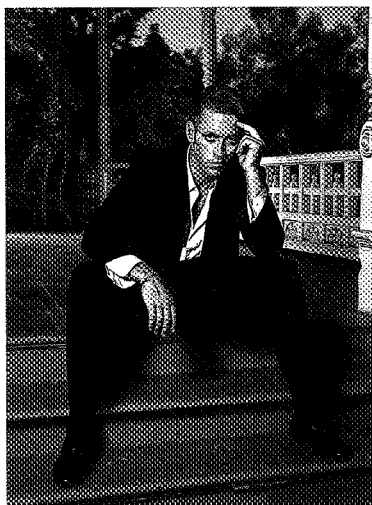
tura è un'astrazione emotiva che vive di un'unica sensazione, nel secondo "nessuna emozione ha il tempo di illanguidirsi perché fulmineamente sostituita dalla successiva".
Arricchito da una corposa bibliografia finale, cesellato da uno stile di ieratica limpidezza, il libro di Sesti lascia in eredità un'impressione non oleografica.

Federico Zecca

Mondadori

Rocco Siffredi, *Io, Rocco. Autobiografia di Rocco Siffredi*, Milano, Mondadori, 2006

Il corpo è uno dei materiali più significativi di cui dispone l'uomo per la simbolizzazione, è il luogo in cui si compiono molte operazioni di memorizzazione, è il veicolo primario della comunicazione e usualmente non si può toccare, è materiale protetto nelle interrelazioni umane. Quello di Rocco Tano, in arte Rocco Siffredi, pone invece altri problemi perché è un corpo applicato all'hard-core e per questa ragione spogliato, maneggiato, appagato, goduto e trasformato in materiale letterario nell'autobiografia *Io, Rocco*, edita da Mondadori. Una prosa leggera e godibile come il suo autore, il pornodivo italiano che ha esportato la sua dote naturale in tutto il mondo e che sogna di insegnare il mestiere e il piacere. Per il maestro di Ortona, soltanto la vocazione, l'applicazione, la tecnica e la disciplina producono un corpo pornografico e impudico, capace di eccitare sessualmente il pubblico. Possono aiutare ventiquattro centimetri di talento, che il Rocco nazionale ha fatto stampare in trasparenza sulla copertina della sua biografia ufficiale, rivelando una volta per tutte ai fan e ai detrattori gelosi le misure del suo successo. Centonovanta pagine di vita vissuta, di aneddoti sul set, di retroscena della professione, di relazione coi media e gli ammiratori, di successi internazionali, di premi ritirati, di sogni realizzati, di esperienze limite e di esplorazioni estreme. Il corpo di Rocco, perfetto e curatissimo, mostra e dimostra di essere uno strumento espressivo che produce la propria cultura e ha prodotto la propria storia. Bello come un attore del cinema mainstream, felicemente sposato con Miss Ungheria, alias Rosa Caracciolo, collega e madre dei suoi due figli, Rocco vanta 1500 film girati, 4000 donne (spettacolarmente) possedute, nessuna défaillance. Attore, regista (predilige la presa diretta) e adesso produttore, è senza dubbio uno dei migliori prodotti del made in Italy. Ma prima di accedere all'iperrealtà delle produzioni pornografiche è stato studente rimandato, chierichetto pentito, bagnino arrapato, marinaio col mal di mare, cameriere, scambista e frequentatore assiduo di privé, dove viene letteralmente scoperto da Gabriel Pontello, il mito adolescenziale di Rocco. Pontello era Supersex, il supereroe in bianco e nero delle riviste pornografiche, venuto da un altro pianeta per possedere le donne della terra col suo fluido erotico. A sdoganarlo ci pensa invece la regista francese Catherine Breillat con *Romance*, seguita dalla regista italiana Maria Martinelli col suo *Amorestremo* e di nuovo dalla Breillat con *Pornocrazia*. Ma le donne del cinema tradizionale, per incompetenza o frustrazione, non comprendono il valore dell'icona Siffredi, la prima rovesciandola nel suo contrario: l'impenitente e professionale "scopatore" di femmine diventa un omosessuale misogino e un'amante mediocre; la seconda più banalmente lo costringe a performance sessuali affettate e simulate. Toccherà allo spot magnificamente allusivo di una nota marca di patatine, censurato e silente, (ri)definire Rocco Siffredi, rendendolo di nuovo comprensibile, restituendolo integralmente alla sua promiscuità, restituendoci il fascino del dettaglio e del Rocco's style. Buona lettura.

Marzia Gandolfi

Rocco Siffredi

Fert Rights

Affabula Readings (a cura di), *Plot - Storie per lo schermo*, n. 8, Torino, Fert Rights, gennaio 2007

Nell'autunno del 1999, da un'iniziativa della torinese F.E.R.T. (Filming with a European Regard in Turin) – associazione non-profit che agisce dal 1992 come "federatore di comunità" nel settore dell'audiovisivo e dei nuovi media – nasceva Affabula Readings, gruppo di lavoro che avrebbe promosso nuovi talenti e nuove opere per il cinema e la televisione, oltre a formare nuovi professionisti nell'ambito dell'*editing*.
Affabula Readings rispondeva all'esigenza dell'Associazione di sperimentare metodi di lettura e analisi dei progetti, "per fornire a giovani autori di soggetti, trattamenti, o sceneggiature – precisa Stefano Boccardo, uno degli *editors* storici di Affabula – un fondamentale aiuto, senza costo, nello sviluppo editoriale dei loro lavori". L'attività di *story editing* è svolta da una dozzina di lettori che analizzano ogni progetto e redigono una scheda di valutazione, spedita poi all'autore per invitarlo a rielaborare la sceneggiatura o il trattamento. "Sono due – puntualizza Boccardo – gli atteggiamenti analitici prevalenti: un approccio più circospetto nei confronti dell'autore, per lo più attraverso domande che lo stimolino a rivedere i punti incriminati, oppure un intervento più autoriale e invasivo, che proponga nuovi spunti creativi". Un *editing* più approfondito è riservato ai progetti con un più spiccato appeal audiovisivo, scelti per le presentazioni pubbliche: sono i *readings*, in cui l'autore, gli editors e alcuni attori tentano una drammatizzazione della storia. La lettura pubblica deve immediatamente illuminare la trama della storia e ciò che la rende speciale: il ritmo, l'atmosfera, i personaggi, il dialogo, ecc. "È necessario – spiega Boccardo – che sia chiaro il soggetto, poiché è fondamentale comunicare con estrema chiarezza cosa l'autore vuole raccontare, quali sono le sue intenzioni drammatiche: il *reading* dev'essere uno strumento per testare le potenzialità audiovisive di un lavoro ancora agli inizi".
Ad Affabula, dal 2003, è nata inoltre la rivista quadrimestrale *Plot – Storie per lo schermo*, che pubblica un'accurata selezione di soggetti e trattamenti inediti per il cinema e la televisione. *Plot* rappresenta uno stimolo per gli scrittori italiani, affinché si cimentino, con consapevolezza e con gli strumenti adeguati, nel campo della scrittura audiovisiva. "Nel prossimo numero – sottolinea ancora Stefano Boccardo – troverete, fra gli altri, un progetto cui affiancheremo, simulando sulla pagina una sorta di riunione di redazione, il lavoro di analisi e creatività editoriale che sta a monte dei testi che pubblichiamo. Il progetto è un trattamento di Maria Daniela Raineri e grazie a esso faremo entrare per un po' il lettore nella redazione di *Plot*. L'idea forte è quella di mostrare come ci muoviamo, dai commenti alle suggestioni più utili che scaturiscono da una *jam session* di *story editors*: poiché la proliferazione d'idee è l'aspetto che noi consideriamo fondamentale nel nostro lavoro".

Alessandro Messedaglia

Il diavolo veste Prada. Ma non disdegna Manolo Blahnik...

In principio fu Bridget Jones: diario ironico e disincantato delle quotidiane frustrazioni di una trentenne single e un po' sovrappeso. Facile identificarsi con Bridget. Tutte noi lottiamo quotidianamente con la bilancia, con gli uomini sbagliati e con capi convinti che i nostri colleghi maschi siano più bravi di noi solo perché hanno la barba e il pomo d'Adamo. Facile anche sfruttare le potenzialità comiche del libro di Helen Fielding per trasformarlo in un film. Uscito nel 2001, *Il diario di Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire) gode di un buon successo di pubblico ed è presto seguito da *Che pasticcio, Bridget Jones!* (*Bridget Jones: The Edge of Reason*, Beeban Kidron, 2004), tratto dal secondo romanzo che la Fielding ha dedicato alla simpatica Bridget.

Ma Bridget è decisamente in buona compagnia. Negli ultimi anni sono infatti assai numerosi i casi di romanzi, cosiddetti rosa, adattati per il grande schermo. Si tratta, dunque, di quei romanzi che solitamente si trovano relegati in una specifica zona delle librerie, un'area nascosta, confinata tra i calendari con le foto di Anne Geddes e *Le grandi ricette di Lisa Biondi*. Una *Twilight Zone* in cui, fin dalle copertine, è chiaro che questi libri sono rivolti a un pubblico femminile: una grafica graziosa e accattivante richiama infatti le illustrazioni stilizzate di certi periodici femminili degli anni Cinquanta e Sessanta, o le bellissime illustrazioni della celebre *Enciclopedia della donna*, pubblicata dai Fratelli Fabbri all'inizio degli anni Sessanta, e dedicata all'educazione sociale e familiare del gentil sesso[1]. Ma cosa è effettivamente possibile trovare in questa specie di *dark room* editoriale? Il panorama è variegato, si va infatti dai classici di Rosamunde Pilcher e Danielle Steel alla nostrana Sveva Casati Modignani, *nom de plume* di Bice Cairati e Nullo Cantaroni[2]. In mezzo a questa cospicua produzione, che spicca per la sua medietà, si possono però trovare anche alcuni lavori interessanti. Si tratta di romanzi caratterizzati da una maggiore freschezza nello stile, da una più robusta dose di ironia, o da un intreccio meno prevedibile della media. Appartengono a questa categoria i romanzi di Cathleen Schine, da *La lettera d'amore* a *Sono come lei*, l'emozionante e originale *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* di Audrey Niffenegger, o l'esordio di Carolyn Parkhurst con l'intelligente *I cani di Babele*[3]. È dunque possibile, all'interno della categoria "romanzo rosa", trovare libri nei quali, senza tralasciare la piacevolezza dell'intreccio, spicca una maggiore cura per la scrittura, che si fa meno piatta, più avvolgente e curata della media[4].

Ma tornando al prodotto medio, è evidente che il panorama editoriale contemporaneo si sia particolarmente infittito di volumi sulle cui copertine domina il rosa. Non siamo però più dalle parti delle collezioni Harmony che trafugavamo alle nostre madri alla ricerca di qualche informazione in più sui fatti della vita. Benché le storie raccontate siano altrettanto semplici e di facile lettura, qui i temi ricorrenti sono le amicizie femminili – rapporti di vera e propria sorellanza –, le disavventure amorose con Principe Azzurro dietro l'angolo e dosi moderate di sesso, lo shopping sfrenato, e le difficoltà del conciliare vita sentimentale, vita familiare e vita lavorativa. Già dal titolo, questi romanzi si autodefiniscono e definiscono il loro target[5], mentre il profilo delle autrici più gettonate del genere rosa contemporaneo ci presenta donne giovani, laureate, spesso carine, e con un lavoro nel campo del giornalismo, della moda, delle pubbliche relazioni.

Gli ingredienti per un successo (cross)mediatico sono tutti qui, e non stupisce allora che questi libri diventino presto film[6], ovviamente destinati a un pubblico in larga maggioranza femminile, pronto ad architettare complicate spedizioni di massa in sala o a fruire di questi prodotti durante sfrenati pigiama party casalinghi, con annesso svisceramento emotivo-esistenziale ed eccessivo consumo di Cosmopolitan. Gli adattamenti più recenti comprendono dunque il film di Callie Khouri *I sublimi segreti delle Ya-Ya Sisters* (*Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood*, 2002, dal romanzo omonimo di Rebecca Wells), *In Her Shoes – Se fossi lei* (*In Her Shoes*, Curtis Hanson, 2005, dal romanzo di Jennifer Weiner) e il recente successo firmato da David Frankel *Il diavolo veste Prada* (*The Devil Wears Prada*, 2006).

Basato sull'omonimo romanzo della giovane Lauren Weisberger, classe 1977, il film di Frankel, già regista di numerosi episodi di *Sex and the City*, racconta un anno nella vita della giovane Andy Sachs (la bella Anne Hathaway), aspirante giornalista combattente, costretta ad accettare un lavoro come assistente della direttrice di una rivista femminile. La rivista, che si chiama *Runway* e sembra tanto *Vogue*, è diretta da un *cyborg* in abiti di Valentino e scarpe Jimmy Choo di nome Miranda Priestly, interpretata nel film da una Meryl Streep abbigliata, pettinata e perfida come la Crudelia De Mon di Glenn Close. L'anno di Andy sarà ricco di situazioni limite, nelle quali emergerà appieno la natura diabolica di Miranda, diavolo in tacchi a spillo capace di passare sopra tutto e tutti pur di soddisfare un proprio capriccio[7].

Apparentemente ispirato alla dispotica e impeccabile direttrice dell'edizione americana di *Vogue*, Anna Wintour (per la quale la Weisberger ha lavorato subito dopo la laurea), il personaggio di Miranda Priestly si caratterizza per la sua mancanza di umanità che la rende a tratti davvero esilarante e che costituisce l'elemento di congiunzione più importante tra il romanzo e il film. In netto contrasto con lo slancio idealistico e giovanile di Andy, Miranda si fa presto caricatura di se stessa, proprio come caricatura era la Crudelia di *La carica dei 101* (*101 Dalmatians*, Stephen Herek, 1996), esasperando e portando al limite ogni tic, ogni fobia, ogni ingiustificata e bizzarra fissazione. L'altezzosa interpretazione di Meryl Streep, tutta concentrata sui suoi foulard Hermes e sulla geometrica precisione delle sue acconciature, rende alla perfezione l'insostenibile Miranda. Nonostante la sua sgradevolezza, si tratta però sempre di un personaggio carismatico, dal quale è difficile non lasciarsi ammaliare. Annebbiata dal fascino indiscreto del potere e della leggera consistenza delle pregiate stoffe di Dolce e Gabbana, la giovane Andy cade presto nella rete, lasciando alla tentacolare Miranda la facoltà di appropriarsi della sua vita privata, e immolandosi a una causa in cui, fondamentalmente, non crede affatto, nonostante "un milione di ragazze sarebbero pronte a tutto pur di ottenere una simile opportunità".
È dunque nel contrasto quasi manicheo tra i due caratteri, la fresca brillantezza di Andy e la malvagia arroganza di Miranda, che si costruisce e si regge l'intero romanzo, ed è sullo stesso contrasto che si articola buona parte del film. Con un problema. Il film tende infatti a riportare tutta la sana cattiveria e la crudele rappresentazione delle dinamiche gerarchiche sul luogo di lavoro entro i limiti consentiti dal buonismo contemporaneo, restituendo a Miranda quella umanità che la protagonista del libro non ha e non vuole avere. La scelta non toglie nulla alla godibilità del film, che risulta comunque sufficientemente divertente (nonché pieno di abiti strepitosi che un milione di ragazze sarebbero pronte a tutto pur di indossare...), ma perde nel confronto con il libro, che mantiene inalterata una coerenza quasi commovente nel voler descrivere Miranda come una arpia senza speranza alcuna di redenzione. Viene da pensare che Lauren Weisberger deve averne subite davvero tante da parte di Anna Wintour, per aver partorito un romanzo la cui funzione catartica e auto-terapeutica è così lampante...
Insomma, non c'è molto di nuovo sotto il sole dei casi editoriali che diventano film. In fondo, il congegno è il medesimo di sempre: un meccanismo narrativo semplice, situazioni divertenti, battute-tormentone (Andy: "E così qui le ragazze non mangiano niente?", Nigel: "Non più, da quando la trentotto è diventata la nuova quaranta e la trentasei è diventata la nuova trentotto"), immagini gradevoli e azzeccate scelte di casting (Stanley Tucci, nel ruolo dello sgargiante e trombato Nigel, pare il figlio generato dalla coppia Stanford-Anthony di *Sex and the City*). Una ricetta sicura, dunque, che piace indubbiamente al pubblico femminile, ma che in fondo non viene disdegnata neppure da quello maschile, segnando per il film un incasso quasi da record nel primo *week end* di programmazione italiana (€ 2.849.000) e mantenendosi su livelli elevati dopo più di un mese di presenza in sala.
A conti fatti, si tratta di un adattamento più che dignitoso di un romanzo non certo entusiasmante. Il film spinge il pedale della comicità e diverte sicuramente più del libro, che in certi passaggi appare quasi come un freddo reportage di casi di *mobbing* o come la didascalia esplicativa di un servizio sui trend modaioli del momento. A colpire la psiche femminile resta però un dettaglio che si trasforma presto in un tarlo: come può Andy, nell'epilogo del romanzo, rinunciare al libidinoso guardaroba assemblato grazie a *Runway* e al compiacente Nigel? La medesima conclusione non è mantenuta nel film, dove le ultime inquadrature ci regalano una Andy trendissima e stilosa, con jeans aderenti e stivaloni al ginocchio. Il regista Frankel dimostra di avere ben imparato la lezione sul gentil sesso sul set di *Sex and the City*, mentre noi spettatrici usciamo dal cinema sollevate, e stringendoci nei nostri cappotti da grande magazzino ci sentiamo, per un attimo soltanto, delle reginette dello stile.

Veronica Innocenti

Meryl Streep in *Il diavolo veste Prada*

Note

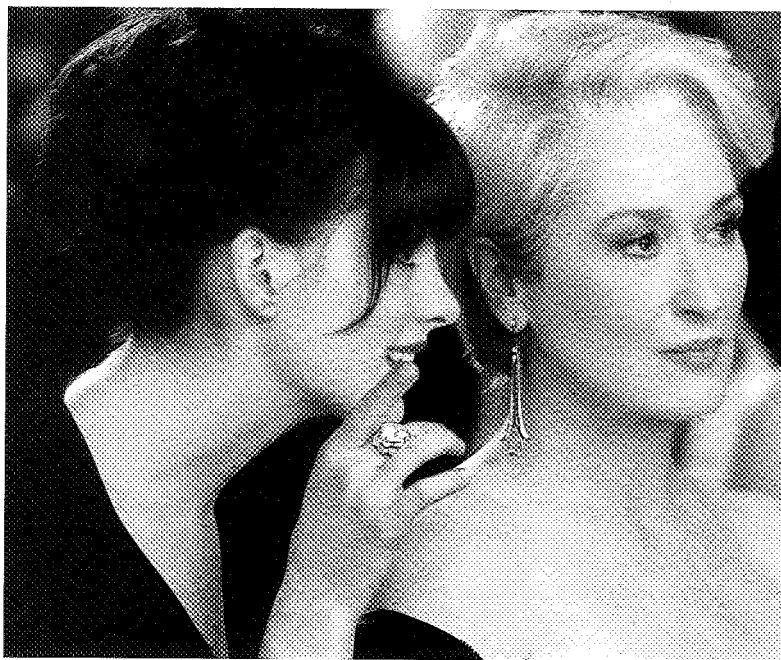
1. Si sta per mandare in libreria un "remake" della celebre enciclopedia. Il volume, intitolato *La grande enciclopedia della donna*, dovrebbe riproporre, in puro stile *vintage*, i consigli sul galateo e la conduzione della casa dell'edizione originale, riprendendone la grafica e lo stile delle illustrazioni.
2. È interessante notare che i romanzi di Pilcher e Steel hanno dato origine a numerosi *made-for-TV movie* di produzione americana e tedesca, mentre nel caso di Sveva Casati Modignani i romanzi sono stati lo spunto per miniserie in 3-6 puntate.
3. Di Cathleen Schine sono stati adattati per il grande schermo *La lettera d'amore* (*The Love Letter*, Peter Chan, 1999) e *Le disavventure di Margaret* (*The Misadventures of Margaret*, Brian Skeet, 1998). I romanzi di Niffenegger e Parkhurst sono invece in predicato per una versione cinematografica, annunciata da IMDB come in fase di pre-produzione (dicembre 2006).
4. Va sottolineato come i blog siano diventati negli ultimi anni un interessante contenitore di generi letterari, tra i quali i blog "femminili" o "rosa" spiccano particolarmente (con frequenti ricadute nel mercato dell'editoria). Ne ricordo alcuni: *La stanza di Phoebe*, phoebe.splinder.com; *Sociopatica*, sociopatica.splinder.com, *Pulsatilla*, pulsatilla.splinder.com, recentemente trasformato in volume, *La ballata delle prugne secche* (Roma, Castelvecchi Editore, 2006).
5. Alcuni esempi: il celebre *I love shopping* di Sophie Kinsella (Mondadori), *Chi ha bisogno dell'amore quando fa così male* di Yvonne Roberts (Polillo), o i divertenti romanzi a quattro mani della coppia Josie Lloyd e Emlyn Rees, *Chissà se stai dormendo* e *Quel ragazzo della porta accanto* (entrambi editi da Salani).
6. O serie televisive di grande successo, come l'ormai celeberrima *Sex and the City*, prodotta in sei stagioni da HBO tra il 1998 e il 2004 e ispirata alla omonima colonna di Candace Bushnell sul *New York Observer*.
7. Sul sito Internet ufficiale del film è possibile immedesimarsi nei panni della povera Andy (anche se forse sarebbe stato molto più divertente poter indossare i panni di Miranda...): è infatti disponibile un gioco on line in cui è richiesto alle giocatrici di soddisfare le improbabili richieste di Miranda, mentre contemporaneamente vengono loro poste domande sul mondo della moda, http://microsites2.foxinternational.com/it/il_diavolo_veste_prada/.

Il diavolo veste Prada

Il romanziere e il commediante

N. Io e Napoleone (Paolo Virzì, 2006)

N. si apre con un sogno, abbattere Napoleone e liberare i popoli soggiogati con l'esercito e l'ambizione. L'imperatore corso scruta l'orizzonte nascosto dalla nebbia e circondato dai caduti delle sue battaglie. Dietro di lui Martino, Acquabona per Ernesto Ferrante, Papucci per Paolo Virzì, esce da quella nebbia, sorprende N. alle spalle e gli spara. Scrittore e regista, separati nelle arti, condividono il sogno di Martino e formalizzano ciascuno a suo modo i trecento giorni di Napoleone all'Elba, il suo immenso potere ridotto a un minuscolo regno bagnato dal mare e battuto incessantemente da un vento salato. Qual è il vero volto del Grande Beccaio? Dell'Arruffapopoli? Martino, nominato bibliotecario dell'imperatore, descrive minuziosamente le sue abitudini, la piccola corte di fedelissimi che lo circonda e gli inglesi che lo sorvegliano ma che non potranno trattenerlo, né impedirgli di tentare di nuovo la sorte e l'avventura a Waterloo. *N.*[1], il libro di Ernesto Ferrero, è un romanzo storico ma insieme un saggio biografico e una riflessione esistenziale che si misura con domande universali: il bene, il male, il tempo, le responsabilità individuali, la vita, la morte, l'amore, la possibilità di essere felici. È un dialogo tra due uomini, un imperatore e il suo bibliotecario, tra due modi diversi di pensare e affrontare la vita: modificarla attraverso l'azione, anche violenta, o cercare di interpretarla attraverso la scrittura. Allo stesso modo è difficile definire in maniera esaustiva la "consonante" di Paolo Virzì, ispirata a quella di Ferrero. Una fiaba nera? Una commedia ottocentesca? Certamente un unicum nel panorama italiano, un'opera originale che osserva il bibliotecario dell'Imperatore, il memorialista puntuale e ironico del suo intermezzo elbano. Un film che in qualche modo ribadisce il sentimento del cinema virziano dedicato alla toscanità. *N. Io e Napoleone* è un film storico e una commedia in costume, cucita sulle caratteristiche di Virzì, con robuste iniezioni di popolarità e ghiotte cadenze toscane. La sceneggiatura di Scarpelli, trattata per il produttore Gianni Nunnari e destinata a diventare un film internazionale con capitali americani, è stata invece acquistata da Riccardo Tozzi su invito di Virzì, che si misura per la prima volta con un personaggio storico della grandezza di Napoleone. Il genere applicato alla storia è quello della commedia, che il regista ha frequentato con successo e profitto. Un'appartenenza che diventa una dichiarazione di intenti per affrontare il presente e il passato. La pregevole confezione stilistica, rifinita dalla fotografia di Alessandro Pesee, ricostruita dalle scenografie di Francesco Frigeri, vestita dai costumi di Maurizio Millenotti e sottolineata dalla musica "risorgimentale" di Paolo Buonvino e Juan Bardem, non premia da sola l'opera. Un'opera pure compresa tra un inizio e un epilogo stilisticamente impeccabili: la fotografia abbagliante del sogno, il piano sequenza che accompagna Martino e introduce lo spettatore nel suo mondo, l'impeto libertario sulle note eroiche di Beethoven. Eppure il film sembra incapace di essere produttivo e politicamente attivo, finendo per mascherare quello che voleva demistificare. Gli accenni alla situazione politica del paese appaiono come segni isolati e non sembrano possedere la caricatura graffiante e grottesca che il film si propone. Anche questa volta il regista gioca sul sicuro: non diserta la commedia e investe sulla facile immedesimazione. Ma non è la commedia il punto quanto l'incapacità di dosare gli ingredienti: ilarità, sarcasmo, sentimenti e senso del dramma. E ancora, la sceneggiatura poco attenta allo sviluppo della trama e sempre troppo concentrata sulla caratterizzazione dei personaggi, mai radicalizzati e incarogniti come quelli dell'autentica commedia all'italiana. L'avventura, quella bellica di Napoleone e quella del naufragio di Ferrante, resta fuori (campo), decentrata rispetto al melò melenso che innamora la Diamantina dell'Impacciatore e il locandiere impacciato di Ceccherini e che appassiona il pugnace Martino di Germano e la burrosa baronessa della Bellucci. Fuori pure il fallimento intellettuale del bibliotecario di Ferrero, che riflette i fallimenti degli intellettuali del secolo appena trascorso, incapaci di agire e di tradurre il sapere in qualcosa di pragmaticamente utile. Dentro, invece, le situazioni comiche create ad hoc ma che non si integrano mai col racconto principale, l'empereur messo a nudo dagli insuccessi, e col tema decisamente novecentesco, il fascino persuasivo del tiranno.

Siamo ancora e sempre dalle parti di *Ovosodo*, dentro un microcosmo familiare, popolare e naturalmente toscano, che produce un protagonista sempre a disagio nel luogo in cui si trova. Virzì pensa e gira in piccolo la grandezza temporale di Napoleone, che riduce a un mero manipolatore di creduloni. Virzì, Bruni e Scarpelli (padre e figlio) sdrammatizzano il testo di Ferrero trasformando il generale corso in un eroe-comico, "abbassandolo" e attribuendogli un carattere toscano, meglio, una livornesità esiliata all'Elba. Napoleone indossa la maschera e "i vestiti nuovi" di Daniel Auteuil, prossimo in "grandezza" artistica e in accenti

comici a quello doppio di Ian Holm, diretto dall'inglese Alan Taylor. Auteuil imita alla perfezione l'accento corso del piccolo ufficiale, emigrato dalla Corsica a Parigi per godere odi e trionfi prima di spegnersi a Sant'Elena. L'isola per Napoleone "non ha altro domani che la partenza" ma è a quella porzione di terra circondata dal mare che l'Europa l'ha sempre rigettato e condannato, mortificandone il potere e l'improntitudine. Il senso dello spettacolo dell'imperatore e l'uso accorto degli apparati di scena non sfuggono poi a un regista come Virzì e a un attore come Auteuil, che deviano dall'agiografia collaborando insieme per costruire un'operetta comica con ambizioni filosofiche e un finale epico.

L'osservatore critico e voce narrante è invece Martino Papucci, a cui il regista ha cambiato cognome e ha tolto anni ed esperienza. Lo scontro tra il tiranno e il ragazzo è (così) generazionale prima ancora che filosofico e politico. Il bibliotecario malinconico e impotente di Ferrero diventa un personaggio propriamente virziano, colto nel pieno della sua esaltazione giovanile, come il Piero liceale di *Ovosodo.* Assistiamo di nuovo all'educazione sentimentale e politica di un piccolo maestro naïf, che spera un giorno di ingollare quell'uovo che non va né giù né su ma che ugualmente suscita un'irresistibile attrazione. Martino è pure portatore della fanciullezza stupita di *Caterina,* spettatrice come lui della realtà sociale di una città o di un'isola. Con Piero e Caterina, Martino condivide la condizione di giovane emarginato e provinciale che interagisce col mondo e la Storia. Elio Germano da *Romanzo criminale* finisce (aspirante) criminale nel romanzo trasposto di Ferrero, impugnando la pistola e inventando il gesto, l'attentato che compiuto avrebbe scongiurato all'Europa l'orrore di Waterloo. Nell'affresco storico il regista concentra la dinamica dei fatti su un gruppo ristretto di personaggi principali, tralasciando l'ambiente e lo sguardo largo di Ferrero sul popolo, sugli uomini in divisa e sul Tempo. Intorno a lui, sottoposti all'Imperatore in trasferta di Auteuil, si agita una famiglia di commercianti governata come una nave dal capofamiglia Mastandrea, fratello della Diamantina dell'Impacciatore, corteggiata con una lingua sorprendentemente garbata dal Ceccherini "lirico" della locanda di Portoferraio. A invaghire nobili e plebei ci pensa la Baronessa Emilia di Monica Bellucci, che conferma le sue origini umbre. A essere giustiziato da un plotone d'esecuzione, come Gassman e Sordi nella *Grande Guerra,* è invece il "cattivo maestro" di Omero Antonutti, che Ferrero lasciava anonimo e che Virzì nomina e identifica nel corpo e nello spirito di un cospiratore libertario.

Nonostante lo sforzo produttivo sovranazionale, co-produzione europea Francia-Italia-Spagna, il carattere del film di Virzì rimane spiccatamente nazionale. Il regista non si allontana troppo da casa e dalla volontà di inserirsi nella tradizione della commedia all'italiana "alta", rimanendo fedele a se stesso. Irrita un po' il (mal)trattamento subito dal magnifico romanzo di Ferrero. Le libertà e le licenze degli sceneggiatori sono molte e sostanziali, a partire dal registro, che predilige la situazione comica pura, e dai numerosi personaggi tipicizzati o peggio "perduti" nella traslazione.

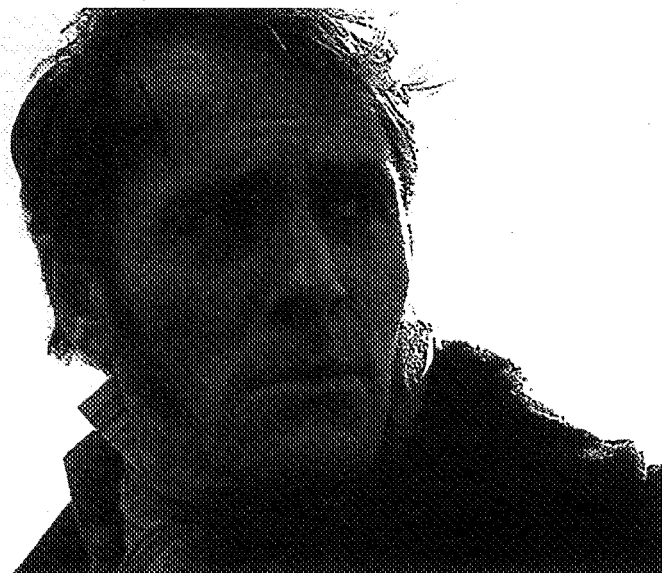
In conclusione, lo scarto temporale non impedisce e forse legittima la lettura berlusconiana del "miracolo elbano". B come Bonaparte, B come Berlusconi, simulacri del potere che si può odiare pur subendone la malìa e del potere che organizza i consensi e gestisce il dissenso di chi si vorrebbe liberare e non vuole essere liberato. Come Martino, quello letterario, ci si annulla nel Mito; come Martino, quello cinematografico, si "consente" e ci si sveglia a maggio. Magari il sei.

Marzia Gandolfi

Note

1. Ernesto Ferrero, *N.*, Torino, Einaudi, 2000.

Daniel Auteuil in *N.*

Monica Bellucci in *N.*

Valerio Mastandrea in *N.*

Douglas Gordon. Prettymucheverywordwritten, spoken, heard, overheard from 1989...

Mart, Rovereto
7 ottobre 2006-21 gennaio 2007

La prima mostra personale di Douglas Gordon in Italia, al Mart di Rovereto, espone tutte le opere-testo dell'artista dal 1989 ed una selezione delle opere-video dal 1992 ad oggi.
I testi sono collocati in un'area luminosa del museo, un luogo di passaggio con una scalinata e strette finestre, grazie alle quali i giochi di parole e ombre si moltiplicano e il movimento del visitatore in ascesa contribuisce all'effetto di climax nella lettura: frammenti di frasi ascoltate in conversazioni altrui e spedite ad amici o galleristi, utilizzate all'interno di brevi *happening*, messe in mostra in gallerie e musei, sono disposte sui muri in modo da "attivare lo spazio", trasformandosi quasi in "un gigantesco storyboard"[1]. I film[2] sono collocati al buio secondo la tradizione del cinema: all'entrata della sala una mano imbonitrice su un piccolo schermo televisivo invita ad avvicinarsi con un movimento dell'indice[3]. Subito dopo ci imbattiamo in un elefante ballerino su due schermi di proporzioni gigantesche[4] e quindi in *24 Hour Psycho*: l'opera che ha reso celebre Douglas Gordon nel 1993, nella quale il film di Hitchcock viene dilatato al *ralenti* fino a raggiungere la durata di 24 ore. Più in là, discosto, fa capolino un mostro pulsante formato da una quarantina di televisori con una selezione di lavori in video alternativamente statici o mobili, muti o sonori, che utilizzano sequenze di vecchi film o riprendono performance. Ad esempio il video del 1997 *Between Darkness and Light (After William Blake)* è formato dalla sovrimpressione del film *L'esorcista* del 1973 con il film *The Song of Bernadette* (1943); mentre *10 MS-1* presenta due sequenze identiche e speculari tratte da un vecchio documentario. In *Douglas Gordon sings "The Best of Lou Reed and the Velvet Underground" (For Bas Jan Ader)* viene ripreso l'artista sdraiato a terra e completamente abbandonato alla musica proveniente dalle cuffie che indossa; a sua volta, anche il visitatore può sentire il canto di Gordon tramite delle cuffie. Altri video propongono azioni che assomigliano a performance tipiche della *body-art*, con mani che vengono depilate e poi completamente annerite di inchiostro, movimenti e gesti ripetuti, ecc.
Già da un primo sguardo alla mostra emergono gli elementi fondamentali del lavoro di Gordon: la messa in scena degli opposti e l'importanza dell'ambiente in

cui viene inserita ogni opera; inoltre l'elemento del cinema: riserva infinita cui attingere per le proprie opere, linguaggio famigliare e background culturale costruito fin dagli anni del college (1988-89), durante i quali trascorreva gran parte del tempo nelle sale cinematografiche[5].

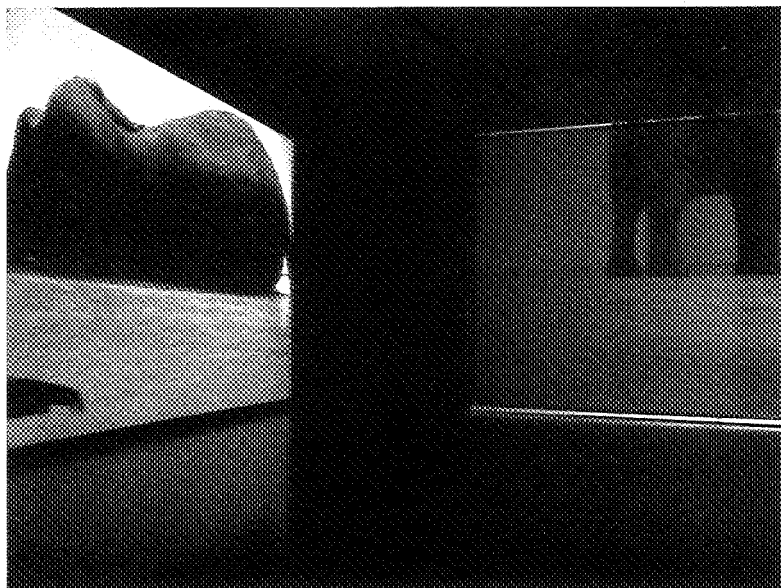
Subito evidente è la presenza degli opposti negli ambienti espositivi: la luce del luogo di passaggio con i testi alle pareti e il buio della sala con le opere in video; e di nuovo il buio della sala e la luce dei video proiettati su schermi di grandi dimensioni sospesi da terra. Nell'opera *Play Dead; Real Time* del 2003 Gordon riprende un elefante ammaestrato mentre fa finta di morire e poi si rialza. Qui l'azione principale è filmata con una camera a livello del terreno che gira intorno all'elefante senza fermarsi mai, il taglio dell'immagine fa sì che siano sempre visibili gli arti dell'animale mentre la testa quasi scompare, inoltre la silhouette dell'elefante entra ed esce dall'inquadratura: tutto ciò crea l'effetto di una visione da sogno nella quale sembra che il pachiderma grigio danzi sopra un fiume (il pavimento beige in continuo movimento) con una leggerezza che non dovrebbe appartenergli. L'effetto balletto è accresciuto dalla possibilità di vedere le immagini dell'azione dell'elefante contemporaneamente su due grandi schermi con una sfasatura temporale tra l'uno e l'altro, che aumenta l'impressione di movimento. Ad amplificare l'opposizione leggerezza-pesantezza contribuisce un terzo piccolo schermo televisivo (collocato a terra e abbastanza discosto), nel quale l'elefante è ripreso con una lentissima *zoomata* dal dettaglio dell'occhio ad allargare fino alla figura intera, sdraiata. L'immagine, statica, molto contrastata e in bianco e nero, si sofferma su ogni minima ruga della pelle dell'animale; inoltre il punto di vista si avvicina di più a quello di una normale visione oculare, rafforzando la percezione di realismo che contraddice quella suscitata dal video proiettato sui due grandi schermi. L'opera provoca in questo modo associazioni di idee che conducono a riflettere su altri concetti contrastanti quali la vita e la morte, la verità e la finzione, il sogno e la realtà. Ma risveglia ulteriori risonanze mentali: la leggendaria memoria dell'elefante, *panta rei*, il proverbio "aspetterò il cadavere del mio nemico passare sul fiume". Spunti che provengono dall'immersione del visitatore nell'opera d'arte: che dovrebbe essere, secondo Douglas Gordon, il pretesto per una conversazione[6].

Play Dead; Real Time

24 Hour Psycho

Si è visto come il contesto sia fondamentale in *Play Dead; Real Time* ed in generale nella collocazione dei lavori artistici in mostra; Gordon pensa l'opera d'arte all'interno di un determinato luogo, tanto che il processo ideativo scaturisce talvolta dalla conformazione o dalle caratteristiche dell'ambiente in cui essa andrà collocata: questa modalità di procedere, che diventa essenza, deriva dagli insegnamenti ricevuti alla scuola d'arte di Glasgow, secondo i quali "il contesto è il 50% dell'opera" [7].

Anche in *24 Hour Psycho del* 1993, l'altra opera in mostra al Mart, il contesto è primario. Il *ready made* dell'opera di Hitchcock nasce all'interno delle mura domestiche: Douglas Gordon racconta[8] di aver guardato il film con il videoregistratore di casa, sperimentando in un primo momento la visione con il comando *avanti veloce*, quindi quella al *ralenti*. La prima decontestualizzazione del film dal cinema alla visione home-video, viene accresciuta da una seconda e da una terza: la seconda proveniente dal rallentamento estremo di *Psycho* unita all'eliminazione dell'audio; la terza dalla collocazione dell'opera all'interno di uno spazio buio e su uno schermo di grandi dimensioni (come accade nella visione in sala), ma con la possibilità di muoversi attorno ad esso, di guardare il film ribaltato e di interferire nella proiezione con la silhouette della propria ombra. Il film di Hitchcock non è più lo stesso: tutto viene raffreddato e messo sotto formalina, l'effetto di orrore perseguito con ogni mezzo tecnico dal regista inglese[9] si perde in una miriade di particolari, di scatti, di *frame by frame*, nei quali un capello o una ruga di espressione diventano più importanti di qualsiasi intenzione autoriale. In questo modo Gordon mette il visitatore a contatto con una realtà già conosciuta ma resa irriconoscibile, giocando sulle dicotomie familiarità-disorientamento, notorio-sconosciuto; inoltre pone dei quesiti sui meccanismi della visione e sul ruolo dello spettatore.

Serena Aldi

Note

1. Douglas Gordon, Mirta D'Argenzio, "Le anime morte, le anime vive", in Mirta D'Argenzio, Giorgio Verzotti (a cura di), *Douglas Gordon: prettymucheverywordwritten, spoken, heard, overheard from 1989...Voyage in Italy*, Mart, Skira, Milano, 2006, p. 40.
2. Si intende qui il significato più ampio del termine, ovvero "immagini in movimento".
3. Si tratta dell'opera *Scratch Hither*, 2002.
4. L'opera è *Play Dead; Real Time*, 2003.
5. Jan Debbaut, "... in conversation: Jan Debbaut and Douglas Gordon", in Marente Bloemheuvel (a cura di), *Douglas Gordon: Kidnapping*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1998, p. 12.
6. Il concetto, più volte ribadito nelle interviste a Douglas Gordon, viene ripreso tra gli altri da Giorgio Verzotti in "Douglas Gordon", in M. D'Argenzio, G. Verzotti (a cura di), *op. cit.*, p. 20.
7. Jan Debbaut, *op. cit.*, p. 13.
8. Katrina M. Brown, *DG: Douglas Gordon*, Tate Publishing, Londra, 2004, pp. 24-26.
9. François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma, 1985, p. 233.

Codice di luce et ombra: *The Da Vinci Code* tra cinema e videogame

Al titolo *The Da Vinci Code* fanno capo tre attualizzazioni: il romanzo di Dan Brown (2003), il film di Ron Howard (2006) e il videogame del team "The Collective" (2006), ma anche un profluvio di diatribe, arringhe, requisitorie per issarlo o pigiarlo.
Storia e *discorso* del *Codice da Vinci* offrono diversi livelli di struttura e contenuto. Resta da chiedersi perché la pertinentizzazione sia intervenuta quasi esclusivamente su tre dimensioni singolari: 1) la rivelazione della possibile genia divina derivata dall'unione fra Gesù Cristo e Maria Maddalena (e tale sarebbe il Santo Graal, ovvero il "Sang Real"), della quale si avrebbe testimonianza nel *Cenacolo* leonardesco, la censura ecclesiastica di tale verità e la difesa di essa da parte di un ordine religioso ereticale 2) la pervasività del meccanismo mediatico introdotta dal romanzo e perseguita dai suoi adattamenti 3) la costruzione e l'eventuale nerbo di un meccanismo *thrilling*, ossia la *sospensione della credulità* attraverso l'immersione nella storia per via della *suspense*: anche in questo caso è la questione del *vero* o del *verosimile* ad essere chiamata in causa.
Per quanto riguarda il primo punto, critica e media hanno contribuito a determinare la prerogativa eminente, nella quale poi risiede, forse, il motivo, di interesse principale di questa storia: la creazione del primo e, finora, unico, meccanismo mitopoietico degli anni duemila, assieme al collassamento indotto dei due grattacieli newyorchesi. Si potrebbe sospettare (o arguire) che i due casi siano spie (o sintomi) dello stesso ordine di fenomeni (o della stessa patologia): il loro saltellare sul filo del rasoio che separa l'iconodulia dall'iconoclastia fa intendere come si tratti in tutti e due i casi di una questione di limiti dell'immagine, di *visibilità*.
Che Dan Brown sia stato assolto dall'accusa di plagio è una circostanza che ha un valore legale ma che sancisce anche uno statuto della "storia", che ne verga l'identità. I soggetti "storici Baigent, Leigh, Lincoln" non sono i "proprietari" della vicenda della schiatta regale di Cristo né, tanto meno, lo è lo "scrittore Dan Brown". Essa diviene patrimonio comune, assurge realmente alla dimensione "mitologica", e in quanto tale si accomoda come "traccia", disponibile alle rimodulazioni più diverse che la sua propria potente efficacia simbolica non fa che richiamare.
Dunque la storia non *appartiene*, piuttosto "*è*". La sua inclusione nella prassi dei racconti archetipali non può che sancirne la mancanza di originalità. Un racconto aurorale non infrange, risuona, e una simile inclinazione è confermata dei medesimi temi che si incontrano da più parti[1]. Si è notato come il testo abbia una struttura classica, e la sua linearità non fa che acuire la stupefazione per il difetto di "analisi" che spontaneamente richiamerebbe. Essa è indiscutibilmente *embedded* all'interno di un genere e di questo ripropone la vicenda seminale e la struttura più scontata: la *quest*, quella del Graal in particolare. Robert Langdon è il vero erede di Indiana Jones alla ricerca del Santo Graal (la sua è una vera e propria "ultima crociata", con tanto di sottofondo revivalistico e gruppo di oppositori in nero — l'Opus/Manus Dei qua, i nazisti là — che si appagano nel dissipare la forza taumaturgica del Graal) che a sua volta è il vero erede di Parsifal[2].
Dunque *Il Codice Da Vinci* deriva da una storia che "è" — in quanto archetipo, mitico — *sacra*. Essa si dimostra disponibile all'adattamento, alla riduzione di se stessa attraverso media differenti, e tanto più la sua struttura appare banale tanto più essa sembra sfuggire in essenza. Nei termini adottatati da Derrida il suo regime è quello della *traduttibilità*, della compenetrazione con le proprie versioni intersemiotiche che ne fa una nozione limite della traduzione:

> L'*à-traduire* del testo sacro, la sua pura traducibilità, ecco ciò che darebbe *al limite* la misura ideale di ogni traduzione. Il testo sacro assegna il compito al traduttore, ed è sacro *in quanto esso* s'annuncia come traduttibile [...] che non vuol sempre dire immediatamente traducibile. [...] La traduttibilità pura e semplice è quella del testo sacro nel quale il senso e la letteralità non si distinguono più per formare il corpo di un evento unico, insostituibile, intrasferibile 'materialmente la verità'[3].

Da Vinci Code rimette in circolo una vicenda "non appartenente" ad alcuno e in virtù di questo appartenente a tutti, rispondendo a quella stessa "resa incondizionata all'irrazionale" e "bisogno di mistero"[4] che informa di sé la contemporaneità ed implica la connessa resecazione dello sguardo/limite della visibilità, ossia lo statuto dell'immagine. Questa dimensione sacrale ha a che fare anche con la natura dei media messi in campo, in particolare sia il carattere di meccanismo strutturante dell'immaginario del cinema che quello di ritualità sacra del gioco[5]. È proprio l'esplicita e esibita crociata avversa delle gerarchie ecclesiastiche che riconosce al testo la sua dimensione "sacrale".
A questo punto risulta più chiara la seconda questione, che si riferisce in primo luogo al *film*. La piccata reazione ecclesiale si è scatenata soprattutto in seguito alla decisione di trarre un film dal libro, e ciò in virtù di una supposta proprietà del mezzo stesso, ossia la sua capacità di condizionamento e la sua onnipervasività. Diversamente, il videogame invita sì ad una identificazione ma l'interazione mitiga l'unidirezionalità del messaggio, affattura con un coinvolgimento freddo, un senso di credulità che si sospende non appena si salva la partita per riprenderla in un altro momento. Il videogame non è mai la caverna di Platone, mentre il risucchio dello schermo cinematografico e il credito riscosso dall'oggetto-libro agiscono da condizionamento penetrante. Al videogame non si presta mai attenzione come se la storia raccontata potesse essere vera, essa è sempre secondaria, funzionale o pretestuale rispetto all'azione di gioco e serve a far accomodare il giocatore nella "situazione". Il *Codice Da Vinci* diventa eversivo nel momento in cui si trasforma, entrando nella *fiction* per uscirne, ossia nel momento in cui diviene film. Diventa parte della finzione per riconfermarne la fallibilità. Invita al dubbio, al disincanto e richiama la finzione a se stessa, ossia alla attuabilità delle possibilità alternative. Perché si reagisce in maniera virulenta contro *Il Codice Da Vinci* e si tollerano le insinuazioni di prossimità mafia/Chiesa di Coppola[6], l'altrettanto inverosimile e molto poco evangelica rappresentazione di Mel Gibson e si sopporta quando le stesse teorie ed opinioni del *Codice Da Vinci* sono espresse in un testo storico? Perché in tale contesto le variazioni introdotte sono rese "*credibili*" (anche in *The Pas-*

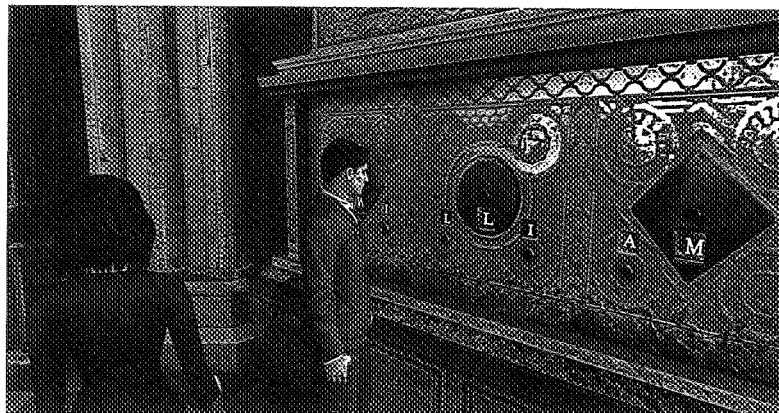
The Da Vinci Code, il film

The Da Vinci Code, il film

sion, che si occupa del racconto archetipo, il tentativo è di ricostruirne la verità *storica*), al contrario, le facezie del *Codice Da Vinci* sono palesemente fantasiose. Shahrazad, facendo trionfare il *wahm*, l'immaginazione, sfidando la legittimità dei detentori della "Verità" (*sidq*) e intaccandone la loro autorità perentoria[7], attiva il *disincanto*; la propria non è una *verità alternativa*, altrettanto assoluta, ma la possibilità del dubbio. Allo stesso modo *Da Vinci* corrode, attraverso la propria "sacra scrittura" debole, non il dettato biblico ma l'autorità di chi ne detiene la legittima interpretazione e si infiamma nel timore che, grazie all'ignoranza in casi religiosi della maggior parte dei credenti[8], il mezzo dell'immaginario (il cinema) conduca nei territori del dubbio sistematico.

L'ultima dimensione evocata, quella dell'efficacia del meccanismo del thriller, coinvolge più direttamente la dimensione del rapporto fra i linguaggi del cinema e del videogame. Il libro di Dan Brown è stato steso (si è detto) con scrittura "molto cinematografica", alla quale il film di Ron Howard avrebbe faticato ad adattarsi, sebbene abbia prodotto un "quasi calco" della narrazione del libro. Un tale tipo di trasposizione, in virtù della propria fedeltà pedissequa, sarebbe ben distante dalla restituzione dell'essenza del testo che sembra essere stata pensata non già come la sceneggiatura di un film, come si è detto, ma come quella di un videogame. Ron Howard, a pena di virtuosi stravolgimenti, che sono poco consoni alla sua natura che punta piuttosto al levigare che al levare (e infatti i punti di distacco più evidenti dalla storia di Brown sono nell'ammorbidimento dell'attacco al Vaticano e nell'attenuazione della dimensione disturbante e liberatoria del rito sessuale[9]), ha fatto niente altro che trasporre una sceneggiatura di un videogioco e, in questo senso, l'efficacia del film è "debole" perché manca di interazione ludica. Non si tratta altro che di una successione di "enigmi" da risolvere in un ordine lineare e consequenziale all'interno di una serie di luoghi da perlustrare, ben connotati, che di per se stessi costituiscono parte della natura degli enigmi, ossia la struttura di una *graphic-adventure*, ovverosia "exploration as a psychological process"[10]. Dunque, se il romanzo di Dan Brown si sviluppa come sceneggiatura di un'avventura grafica, il film deve agire per forza di cose per contrazione, sottraendo efficacia al meccanismo della suspence che, nel libro, interviene attraverso un processo di riconoscimento della propria abilità "enigmistica", nel *game*, attraverso l'individuazione degli enigmi riscontrati nel libro e delle sue variazioni nel gioco. Il videogioco agisce per espansione, consentendo al giocatore di dare respiro alla trama e di esplorare le sedi dove si sviluppano gli enigmi e i puzzle, indipendentemente dagli enigmi stessi, e raccogliendo informazioni che sono inutili per la risoluzione del gioco (o la conclusione della storia) ma determinano il puro piacere ludico della simulazione di un mondo possibile e tangente al romanzo di Brown.

La fusione storia/dimensione ludica è più efficace nel videogame che nel film, e lo si nota anche nella dimensione più cinematografica, quella delle *cut-scenes*. In *Da Vinci* game il fatto che il fruitore probabilmente conosca già gli eventi del libro e del film favorisce la coesione, la conformità e la consequenzialità fra *cut-scenes* e gioco, integrati e necessari l'uno all'altra. Non si avverte distacco fra episodi esplorativi e intermezzi non interattivi[11], stimati come naturale prosecuzione della storia e non come semplice espediente per cambiare scenario. La storia è percepita in continuità più di quanto non lo sia effettivamente o non lo sia solitamente in un *game* di questo genere. Lo spettatore/giocatore si attende che vengano immesse delle scene di connessione fra un'ambientazione e un'altra anzi, il gioco dell'attesa, della suspense, è proprio quello di verificare in quale punto della storia, già nota, avverrà il cambio di scenario, in cosa il gioco modificherà e estenderà gli spazi della storia, con quali modalità e in quale punto preciso, giacché si ignora dove e come la scena sarà intermezzo filmato piuttosto che luogo d'interazione. Ci si attende che l'interruzione e la *cut-scene* siano coesi e consequenziali, ma non si sa, rispetto alla storia, dove interverrà questa e dove l'azione videogiocata. È una riproduzione del film attraverso dinamiche proprie. Dalla stessa materia conosciuta interverranno stili di plasmazione differenti ed un'attesa del riconoscimento e della difformità, di quanto sarà *visibile rispetto al film e al libro* in più o in meno, ed è proprio su questo crinale che si gioca la suspense del game e il riconoscimento come gratificazione, intervenuta o meno.

Federico Giordano

The Da Vinci Code, il videogame

The Da Vinci Code, il videogame

Note

1. Cfr. Andrea Duranti, "Dai *Versetti satanici* a *Il Codice da Vinci*", http://www.filosofia.it/pagine/2006_IlPunto_versetti_codice.htm.
2. Marzia Gandolfi, "Il codice Da Vinci", *Segnocinema*, n. 140, luglio-agosto 2006, p. 50.
3. Jaques Derrida, "Des Tours de Babel" in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, p. 416.
4. Marzia Gandolfi, *op. cit.*
5. Cfr. la rilettura di Huizinga di Davide Gherardi, "Il videogame e il cinema. Frammento di mito, distruzione del tempo", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 7, marzo 2004, p. 38.
6. Cfr. Paul Bettany, "Silas is Golden", *Film Review*, n. 670, giugno 2006, p. 59.
7. Si veda Andrea Duranti che a sua volta riprende da Fatima Mernissi, attribuendo questa intuizione al *Codice Da Vinci* Andrea Duranti, *op. cit.*
8. Si veda in proposito Franco Cardini, intervistato da Federico Pontiggia, "Il codice senza chiave", *Rivista del cinematografo*, n. 5, maggio 2006, p. 40.
9. Il legame fra sessuofobia e limitato accesso alla conoscenza, ossia vincolo alla visibilità, intuito dal *Codice Da Vinci* è ben individuato da Angelo Pizzuto, "Come creare un peccato mortale. *Il codice Da Vinci* di Ron Howard", *Cinemasessanta*, n. 288, aprile-giugno 2006, p. 13.
10. Marek Bronstring, "The Future of the Adventure Game", http://www.adventuregamers.com/article/id,318/p,1, p. 3.
11. Cfr. Federica Grigoletto, *Videogiochi e cinema*, Bologna, CLUEB, 2006, p. 91.

PERSON OF THE YEAR

In social media stat virtus

Secondo *Time* è l'invenzione dell'anno[1]. Per l'intellighenzia dell'*entertainment* è il demone che istiga la pirateria con il quale a volte è buona cosa stringere alleanze, ma contro il quale, allo stesso tempo, è bene aizzare gli avvocati. Per molti utenti della rete è diventato un punto di riferimento per la creazione, la condivisione e la distribuzione di materiali audiovisivi. Ci si riferisce, ovviamente, a *YouTube*, il più famoso e popolare servizio per il *videoblogging*. *YouTube – Broadcast Yourself* (www.youtube.com) nasce nel febbraio del 2005 grazie alla lungimiranza di tre giovani ex impiegati di *PayPal*, Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, scontratisi con l'inaspettatamente faticoso tentativo di scambiarsi i video girati durante una festa. Hurley e Chen, rimasti soli nell'impresa, nel maggio dello stesso anno organizzano un'anteprima pubblica del servizio di *video sharing* messo in piedi grazie ad un primo investimento di 3.5 milioni di dollari da Sequoia Capital. Il portale debutta ufficialmente dopo solo sei mesi. Poco più di un anno fa *YouTube* non esisteva ed ora è un fenomeno di massa, per gli habitué della rete. Secondo uno studio del luglio 2006, *YouTube* sarebbe raggiunto ogni mese da quasi 20 milioni di utenti, mentre quotidianamente verrebbero fruite 100 milioni di clip e ne verrebbero caricate 65.000 nuove[2].

Come si spiega il successo di questo fenomeno? Una delle ragioni della velocissima ascesa di *YouTube* nell'olimpo dei *social network* – cioè quei gruppi di persone che grazie al Web instaurano tra di loro diversi legami sociali che vanno dalla conoscenza casuale, alla condivisione di interessi comuni, ai legami affettivi – è riscontrabile nella scelta della tecnologia Flash Video che permette agli utenti di utilizzare il sistema in modo facile e immediato, senza dover procedere all'installazione di speciali video player[3]. La scelta di questo formato video risiede anche nella necessità di distribuire le clip solo in *streaming*, impedendo così agli *youtubers* di scaricare i filmati sui propri PC e salvaguardando, in tal modo, i video sottoposti a copyright. Altre opzioni di *YouTube* consistono nella possibilità concessa agli utenti di sottoscrivere i contenuti di un videoblog, condividere le clip in modo veloce attraverso *hyperlink* oppure includendole in altre pagine Web, e nella facoltà, concessa agli utenti, di votare i video preferiti decretando la fama e la popolarità dei *vlogger*[4]. Non a caso, un altro elemento chiave del successo di *YouTube* è da identificare proprio nell'affermazione virale che ha caratterizzato la divulgazione del servizio e dei contenuti. In particolare, ha giocato un ruolo chiave la diatriba tra il portale e le principali emittenti televisive nonché le major dell'industria dell'intrattenimento. Sebbene *YouTube* inviti i propri utenti a non postare materiale tutelato da copyright, violento o pornografico[5], gran parte delle clip che si possono fruire sul portale sono proprio spezzoni più o meno modificati, ri-editati, mixati o re-interpretati di popolari spettacoli televisivi, di videoclip di largo successo e di film *mainstream*. Uno dei primi casi di contesa legale si è verificato lo scorso febbraio con la richiesta della NBC di rimuovere una clip del *Saturday Night Live*, intitolata *Lazy Sunday*. L'accordo raggiunto tra le parti decretò un meccanismo a cascata per cui ogni network televisivo, ogni major dell'intrattenimento e molti brand affermati, si sono inginocchiati al potere dei *vlogger* pur di trovare una vetrina espositiva su *YouTube*. La questione del *posting* di materiale illegale però rimane, e con la recente acquisizione del portale da parte di Google le cose sembrerebbero complicarsi. Il 13 novembre 2006 BigG ha sborsato 1.65 miliardi di dollari per acquistare il diretto e temuto *competitor* di GoogleVideo. Se prima *YouTube* era un'azienda piccola ed economicamente poco appetibile, ora il capitale di Google fa gola agli avvocati delle major, pronti ad intraprendere cause miliardarie per alcuni post illegali o a imporre misure restrittive alle modalità di condivisione dei contenuti. Di fatto però le grandi imprese dell'*entertainment* seguono una strategia bipolare e spesso contraddittoria: se da un lato studiano tecnologie in grado di limitare la possibilità di utilizzo dei contenuti digitali distribuibili via Web, dall'altro investono enormemente sui *social network* e sugli *User Generated Content*[6].

Gli UGC sono contenuti creati dagli stessi utenti che, con il loro lavoro, attivano un ciclo di produzione e distribuzione attraverso il Web che destabilizza l'intero settore degli *old-media*. Questo fenomeno di produzione dal basso, che annovera *blog*, *wiki*[7], *podcast* e quant'altro, riflette il processo di progressiva democratizzazione della produzione di contenuti mediatici che le nuove tecnologie permettono, fornendo, a tutti i possibili autori, strumenti di facile utilizzo, anche per gli utenti meno competenti[8]. Se si ha modo di spendere un po' di tempo visionando il materiale presente su *YouTube*, un aspetto che salta subito all'occhio è la sostanziosa presenza di materiale di riciclo: gli utenti re-mixano e re-interpretano materiali preesistenti imponendo il pastiche come uno dei generi più diffusi sulla piattaforma. Se riutilizzo è la parola d'ordine in molti *social network*[9], allora questa pratica prima o poi andrà a scon-

trarsi con le grandi major. È innegabile, però, che il fenomeno di *YouTube* e dei *social network* ormai organizza una comunità vastissima che non può essere ignorata, ma anzi può diventare un fondamentale tassello nel lavoro di fidelizzazione degli utenti con particolare riferimento all'industria dell'intrattenimento.

Secondo John Martin, ricercatore dell'IDC (*International Data Corporation*), compagnia specializzata nell'analisi e nelle ricerche di mercato legate all'*Information and Communication Technology*, la profittabilità di *YouTube* sarebbe del tutto marginale, poiché gli utenti del portale, cresciuti all'ombra della gratuità, non sarebbero disposti ad utilizzare la piattaforma per la fruizione di contenuti a pagamento. Martin è scettico anche in merito all'eventuale presenza di campagne pubblicitarie video poste in testa ai filmati che porterebbero ad un allontanamento degli utenti. "Per rendere *YouTube* compatibile con queste esigenze bisognerebbe fare una miriade di cambiamenti. La più grande difficoltà è certamente quella di cambiare la cultura dei suoi utenti, che allo stesso tempo l'hanno resa così famosa"[10]. Se quindi è sostanzialmente impossibile cambiare, nel breve periodo, la cultura degli utenti del Web, sarà il contesto esterno, nella fattispecie l'industria dell'intrattenimento, ad adattarsi con progressivi avvicinamenti al mutare dei tempi[11]? Difficile stabilirlo con certezza, ma è possibile delineare i mutamenti che investono l'industria dell'audiovisivo per ipotizzare uno scenario futuro di riferimento. I numeri di una ricerca di mercato promossa dalla BBC sembrano far ipotizzare un cambiamento non troppo lontano in cui non esisterà più la televisione così come la conosciamo ora. Il 43% degli utenti Web britannici dichiara di sottrarre regolarmente tempo al tubo catodico per dedicarsi alla rete. Ad avvicinare gli utenti al Web, giocherebbero un ruolo sempre più cruciale i contenuti video. In totale, solo il 9% della popolazione britannica fa uso dei video on-line con regolarità, mentre la fetta si estende con riferimento ai fruitori occasionali. I principali consumatori di contenuti video sono i più giovani: ne fa uso il 30% dei giovani tra i 16 ed i 24 anni, con percentuali in calo fino all'1% circa nella fascia 55-64 anni. *Ofcom*, ente di regolamentazione delle comunicazioni nel Regno Unito, ha recentemente pubblicato la ricerca *The International Communications Market 2006*[12] che analizza lo stato delle comunicazioni prendendo in esame i principali paesi europei, gli Usa e il Giappone. In Italia il 41% del campione dichiara di guardare meno la televisione con l'utilizzo di Internet, mentre ancora il 41% ha dichiarato di aver sbirciato i contenuti on-line prodotti da terzi.

Se quindi la TV, soprattutto quella generalista, è destinata a scomparire o quantomeno ad essere relegata ad un mercato residuale, il principale *broadcaster* sarà proprio la rete, proponendo una forma di distribuzione aperta, in continuo divenire e profondamente parcellizzata, cioè capace di incontrare, grazie ad una sostanziale e reale differenziazione dei contenuti, i gusti e le esigenze di ogni nicchia di mercato. Infatti, ogni utente si trasforma in un potenziale emittente, in grado di fidelizzare il proprio pubblico grazie alla condivisione di temi in comune o diventando una sorta di punto di riferimento nella tentacolare rete. La NetTV[13] si libera dalla rigidità delle griglie di palinsesto: la fruizione risponde alle esigenze di *any time, any way*. Gli utenti possono usufruire di contenuti audiovisivi in qualsiasi momento, ma soprattutto su qualsiasi *device*: dai PC, ai palmari, ai cellulari. Il *podcasting*, una forma di abbonamento a un emittente Web, permette agli utenti di rimanere costantemente agganciati ai canali di riferimento, ma senza l'obbligo dell'appuntamento imposto da ritmi e tempistiche verticali. La distribuzione di contenuti si fa sempre più personalizzata, orizzontale e nomadica. Le piattaforme distributive dovranno rispondere pertanto a criteri di scalabilità e multi-piattaforma (distribuire contenuti che si adattino a schermi, standard e tecnologie differenti).

Sul fronte delle strutture narrative si registra un forte ritorno della forma breve, imposta anche da questioni di ordine tecnologico, e la serialità unita alla viralità, elemento intrinseco della rete, come meccanismo portante di affermazione dei contenuti. Alcuni casi risulteranno chiarificatori: recentemente Cristina Aguilera, divertita dalle numerose parodie e rifacimenti amatoriali dei suoi video più celebri, ha deciso di ospitare gli autori dei pastiche in un video montaggio di *Ain't no other man* che ospita le sequenze girate dai suoi imitatori dilettanti. Altro caso, l'esperimento di scrittura partecipata di *Snakes on a Plane*, film nato nella rete e cresciuto viralmente grazie al contributo attivo dei fan. In fine ricordiamo il citatissimo caso di Lonleygirl15, famosissima *youtuber* che postava i suoi video sulla sua adolescenza tormentata, fintanto che i suoi numerosi fan hanno scoperto che dietro al personaggio c'erano l'attrice Jessica Rose, lo sceneggiatore Ramesh Flinders e Miles Beckett alla macchina da presa. Il tentativo era quello di imporre la *vlogger* nel mondo della rete per poi trasportare il personaggio in una serie televisiva. Nonostante sia stato svelato il falso assoluto, le vicende di Lonelygirl15 continuano ad andare in onda su *YouTube* come se fossero le puntate di una fiction qualunque.

Se quindi il futuro della TV sembrerebbe disperdersi nelle maglie del Web, allora la NetTV non potrà fare a meno di una rete di contatti, di un *social network*, appunto, dove gli utenti possano rispecchiarsi in gusti e interessi. La nicchia è il rifugio sicuro dei media on-line: il potere dei singoli uniti in una comunità sarà il fattore chiave per il successo. La NetTV si propone di essere accessibile da qualsiasi computer e con qualsiasi connessione, integrata con l'esperienza degli utenti proprio come a oggi intendiamo il Web 2.0. Inoltre, sulla scorta delle esperienze dei progetti *open source*, e proprio grazie al patrimonio degli standard aperti, si può ipotizzare una NetTV modellata su interessi particolari e in grado di collezionare le esperienze e le esigenze di gruppi di nicchia.

Roberto Braga

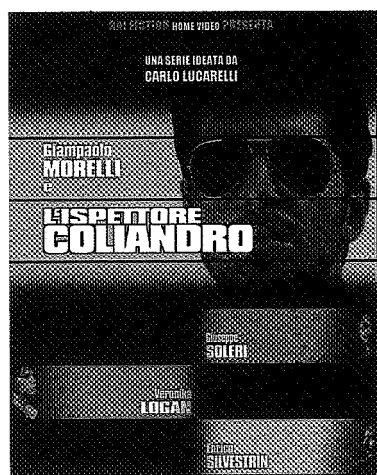
Note

1. "Only YouTube created a new way for millions of people to entertain, educate, shock, rock and grok one another on a scale we've never seen before. That's why it's Time's Invention of the Year for 2006". http://www.time.com/time/2006/techguide/bestinventions/inventions/youtube.html.
2. Dati tratti da http://en.wikipedia.org/wiki/YouTube.
3. Sebbene anche Flashplayer richieda dei plug-in, si stima che il 90% dei computer sia già dotato di Flash 7. http://en.wikipedia.org/wiki/Youtube.
4. Esemplare il caso dei Mentos Experiments e del propagarsi virale delle loro fontane di Coca-Cola, o i Back Dorm Boys famosi per i loro *sync* su pezzi dei Backstreet Boys e poi diventati testimonial ufficiali per i cellulari Motorola in Cina.
5. Per ovviare al problema del materiale a contenuto pornografico è stato creato una sorta di *spin-off* di YouTube vietato ai minori, PornoTube (www.pornotube.com), in cui gli utenti possono mostrarsi nelle loro performance sessuali preferite.
6. Il *Time*, nell'immancabile annuale copertina dedicata alla persona dell'anno, dedica la cover del 2006 a un astratto *You* (*Yes You. You control the information age. Welcome to your world*), riferendosi a quel Tu/Voi che costituisce la comunità della rete che produce, condivide, commenta e utilizza contenuti attraverso il Web.
7. Il più noto esempio di Wiki è Wikipedia, l'enciclopedia on-line interamente creata dagli utenti: www.wikipedia.org
8. A titolo di esempio www-jump-cut.com è un sistema di *videosharing* simile a YouTube che propone una *feature* molto interessante: permette agli utenti di montare tramite il browser i propri video con quelli degli altri utenti, creando infiniti nuovi contenuti.
9. Alcune tra le più note piattaforme di condivisione di contenuti musicali sono http://www.owlmm.com, http://www.splicemusic.com/, http://garageband.com/, che permetteno agli utenti di mettere a disposizione tracce audio e di re-mixarle a piacimento. Si ricorda inoltre il progetto lanciato da Peter Gabriel che ha messo a disposizione alcune tracce affinché gli utenti della rete possano re-mixarle. http://www.realworldremixed.com/
10. http://www.tomshw.it/business.php?guide=20060630.
11. Sul complesso rapporto tra nuove tecnologie e relative problematiche sui diritti d'autore si veda Lawrence Lessig, *Cultura libera: un equilibrio fra anarchia e controllo, contro l'estremismo della proprietà intellettuale*, Milano, Apogeo, 2005.
12. Ricerca scaricabile in PDF all'indirizzo, http://www.ofcom.org.uk/research/cm/icmro6/overview/.
13. NetTV è un termine ombrello che spesso identifica diverse pratiche produttive e distributive di contenuti audiovisivi: annovera fenomeni molto vari e difficilmente catalogabili. Per semplicità si può distinguere in due principali forme di televisione via Internet: IPTV cioè Internet Protocol Television che identifica una pratica distributiva attraverso protocollo Internet che non necessariamente comporta una fruizione tramite il Web, ma piuttosto identifica un canale distributivo protetto paragonabile al satellite o alla TV via cavo, mentre la NetTV comprende anche fenomeni di produzione dal basso, è aperta, in continua evoluzione e caratterizzata da un gran numero di piccoli e medi produttori video indipendenti, che forniscono contenuti di nicchia contrapponendosi ai canali di distribuzione canonica.

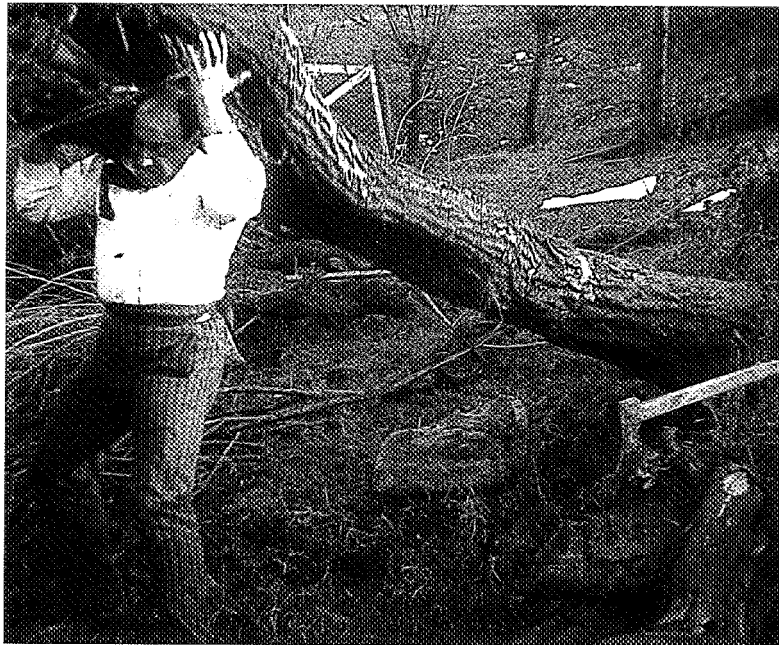
Si segnala il blog di Tommaso Tessarolo, http://tommaso.tessarolo.it/, ottimo osservatorio dei mutamenti della NetTV.

L'Ispettore Coliandro

Molto spesso le serie tv *made in Italy*, ispirate malamente a qualche più telefilm internazionale sapientemente ideato e realizzato, finiscono per diventare prodotti di serie B, comici senza volerlo, o per lo più ridicoli. Difficile appassionarsi a storie banali, scontate, che soddisfano a stento l'esigenza di una pura evasione, senza il minimo stimolo intellettuale.
Ma, soprattutto, difficile dare credito a personaggi che, nella migliore delle ipotesi, devono la loro legittimità non certo alla buona interpretazione degli attori, ma proprio all'assenza di uno scarto tra il ruolo e l'interprete, spesso scelto proprio per la sua totale corrispondenza con il personaggio stesso. Esemplare, in questo senso, il recente "Caso Belli", che ha visto la nascita di una protesta popolare inaspettata di fronte alla morte dell'ispettore di *Distretto di polizia*, impersonato da Ricky Memphis (attore di genere che deve la sua fortuna proprio all'inadeguatezza a vestire panni diversi da quelli del poliziotto, che gli sono stati sempre cuciti addosso), poi resuscitato per impedire il tracollo dell'audience della fortunata serie televisiva. In questo contesto, si è portati a pensare che nel nostro paese la fortuna di un prodotto audiovisivo seriale sia proporzionale all'assimilazione patologica tra realtà e invenzione filmica (cosa di cui non dobbiamo forse stupirci troppo, in questa epoca del reality e del *voyeurismo* più sfacciato), che suscita nello spettatore medio reazioni fin troppo vere di empatia di fronte alla finzione che coinvolge il personaggio.
Ma una volta tanto è stato corso un rischio e si è deciso di invertire le regole del gioco. Alla fine dell'estate, dopo due anni di attesa, Rai Due ha mandato in onda *L'Ispettore Coliandro*, breve serie televisiva (quattro episodi), ispirata ai racconti del giallista Carlo Lucarelli e diretta dai Manetti Bros., un tentativo ben riuscito di giocare con lo stereotipo italiano, ricostituendo, però, la giusta distanza tra lo spettatore e la fiction. La miniserie trae volontariamente spunti comici da argomenti e personaggi tipicamente nostrani, senza però banalizzare lo sviluppo e l'intreccio della storia, che risulta in certi momenti divertente, in altri emozionante.
Nel primo episodio, intitolato *Il giorno del lupo*, il poliziotto conduce delle indagini sulla collusione tra ambienti mafiosi, coinvolti nel traffico illegale di stupefacenti, e giudiziari. L'episodio *In trappola* vede Coliandro impegnato nella ricerca di indizi che scagionino il braccio destro Trombetti, ingiustamente accusato di omicidio e di altri reati, ma in realtà incastrato da un poliziotto corrotto in combutta con bande criminali in lotta per la gestione della malavita bolognese. In *Vendetta cinese*, la criminalità italiana si mischia con quella cinese nella gestione del traffico illegale di bambini, finalizzato all'espianto dei loro organi. Con *Magia nera*, infine, viene affrontato il tema a noi ben noto della prostituzione e dello sfruttamento illegale di giovani straniere.
Subito evidente è la citazione esplicita dello stile poliziesco di telefilm anni '70 come *Le strade di San Francisco* o *Starsky & Hutch*, in linea con un generale revival che il settore audiovisivo ha messo in atto rispetto a serie di culto di trent'anni fa, attraverso la messa in onda di vecchi episodi e il remake cinematografico (*Hazzard, The Dukes of Hazzard*, Jay Chandrasekhar, 2005 e *Starsky & Hutch*, Todd Phillips, 2004). Altro aspetto caratteristico della *mise en scène* sono i movimenti di macchina e il taglio dell'inquadratura, che evocano lo stile di ripresa dei videoclip musicali (settore di provenienza dei Manetti Bros.). Queste due caratteristiche, insieme alla colonna sonora talvolta *hip hop*, talvolta anni '70, fanno scaturire la comicità proprio dal contrasto con il protagonista. Alto alto, magro magro, giacca di pelle e occhiali da sole, Coliandro è, invece, molto fumettistico (paragonato addirittura, da alcuni estimatori della serie, ad una creatura di Andrea Pazienza), fuori dagli schemi, impacciato ed insicuro, ma comunque coraggioso e buono.
Ogni episodio è un tv-movie autoconclusivo, con un plot autonomo, senza continuità diegetica con quello degli altri. Già a partire dagli elementi paratestuali, come la sigla iniziale che è graficamente diversa per ciascun episodio perché ne evoca la trama, si evidenzia l'autonomia di ciascuno dei quattro film. In ognuno ritroviamo l'ambientazione bolognese e il cast fisso formato dall'ispettore Coliandro (Giampaolo Morelli); dal suo collega e amico Trombetti (Enrico Silvestrin), affascinante, professionale e intuitivamente molto più fortunato di lui con le donne; dalla bella dottoressa Longhi (Veronica Logan), algida, antipatica e di principio sempre e comunque contro Coliandro, e dal fido e affezionato aiutante Gargiulo (Giuseppe Soleri), che segue Coliandro ovunque, anche a discapito della sua stessa incolumità fisica,.
I personaggi di contorno al protagonista hanno anch'essi delle caratteristiche e dei comportamenti costanti e marcati, ma meno caricaturali. Il loro profilo, più realistico rispetto a quello di Coliandro, è funzionale alla magnificazione di quest'ultimo, in qualità di personaggio, invece, più grottesco e macchiettistico. La presenza di questi personaggi aiuta, inoltre, la resa realistica di storie ad ogni modo attuali e realizzate con un taglio talvolta crudo e antiretorico. Non mancano, infatti, in ogni episodio momenti cruenti, di violenza e morte, che, confrontati con il solo Coliandro e la sua ingenuità, rischierebbero di apparire stridenti. In questo modo, invece, la goffaggine di Coliandro non impedisce alla storia di vivere di una propria autonomia di contenuto e forma, in cui il protagonista si inserisce a modo suo.
Lo schema narrativo è facilmente individuabile e si ripete in ognuno dei quattro film: in testa, per introdurre l'argomento, un piccolo prologo, in cui vengono presentati i cattivi della storia.
A questo fa seguito l'ingresso di Coliandro nella vicenda, di norma per puro caso, visto che è caratteristica preponderante del suo personaggio quella di non essere tenuto in gran conto dai suoi superiori, pur finendo sempre in prima linea nelle indagini, anche se in odore di illegalità. Nel primo episodio, ad esempio, egli non fa parte della mobile, mentre nel secondo è in ferie, quindi, in entrambi i casi, l'ispettore svolge indagini senza mandato.
Parallelamente a quella di Coliandro, avviene l'entrata in scena della co-protagonista femminile: giovane e affascinante ragazza, coinvolta in qualche modo nella vicenda, che diventa sua partner nelle indagini. Il momento di massima tensione corrisponde anche al momento in cui Coliandro e la bella in pericolo scoprono affinità che vanno oltre l'essere uniti nel rischio. Infine, avviene la risoluzione felice del caso, mentre meno felice si dimostra essere la conclusione della storia d'amore. In questo contesto, la donna al suo fianco diventa lo stimolo stesso ad agire per il verace poliziotto, sfortunato in campo sentimentale.
Di base, risulta innovativo il ruolo femminile poiché, in primo luogo, vi è una parità di intenti e di azioni tra Coliandro e la sua "compagna" di turno, da cui scaturisce una buona dose di comicità: Coliandro difende e protegge, ma spesso finisce per essere difeso, suo malgrado, dal gentil sesso. In secondo luogo, viene qui sfatato un altro cliché canonico dei film e telefilm polizieschi: non sarà, infatti, la giovane e bella ragazza a soffrire per la separazione dall'aitante poliziotto, bensì toccherà al povero ispettore siglare con il suo broncio tipico la tristezza per la fine della love story al termine di ogni episodio.
Confidando in un seguito, il giudizio nei confronti dei primi quattro episodi della serie è del tutto positivo: un prodotto finalmente ben fatto, dunque, sia per quanto concerne l'idea e la sceneggiatura, la costruzione delle trame e dei personaggi, sia per quanto riguarda la realizzazione, e la post-produzione. Insomma, molto meglio quattro puntate di qualità, che mille episodi fatti di nulla, nella forma e nel contenuto.

Marcella De Marinis

XX Il Cinema Ritrovato 2006
Bologna, 1-8 luglio 2006

Il ritorno di Maciste per i vent'anni del Cinema Ritrovato

Quest'anno il Cinema Ritrovato è iniziato con due grandi eventi in contemporanea: il primo al Teatro Comunale di Bologna con la proiezione di *Lady Windermare's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermare*, Ernst Lubitsch, 1925) accompagnato dalla partitura orchestrale appositamente composta e diretta dal Maestro Timothy Brock ed eseguita dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna; il secondo è stato in piazza Maggiore con la proiezione di entrambi gli atti della copia restaurata di *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976). Bernardo Bertolucci, ospite della manifestazione, aveva presentato il film il giorno prima al cinema Arlecchino. Ricordo quasi con commozione le poche ed intense parole pronunciate da Bertolucci quel giorno, parole così pesate e lontane dal luogo comune, così sincere e profonde, che credo guardai il film con un occhio diverso ed una nuova sensibilità.
Come ogni anno, per un Festival che si muove su solide e rodate basi organizzative, le varie sezioni si sono articolate tra quelli che sono i luoghi storici della manifestazione: il già citato Teatro Comunale per la serata inaugurale del festival, il cinema Arlecchino per "i grandi formati" – che quest'anno ha ospitato l'omaggio a Vincente Minnelli grande regista di musical, commedie e melodrammi, con titoli come *Some Came Running* (*Qualcuno verrà*, 1958) e *Home From the Hill* (*A casa dopo l'uragano*, 1960) – ma soprattutto le due sale della Cineteca del Comune di Bologna.
La sezione dedicata alla riproposizione cronologica dei programmi, l'anno scorso il 1905, ovviamente si aggiorna con: "Cent'anni fa i film del 1906". L'anno in cui lo strapotere produttivo è ancora nelle mani della francese Pathé è anche l'anno di nascita di altre importanti case di produzione, come la danese Nordisk Film[1], la Cines di Roma e l'Ambrosio di Torino, che si immettono nei mercati senza alcun timore reverenziale. Come tutti gli anni in questa sezione grande rilievo viene dato alla struttura del programma giornaliero. Per ogni giorno si è tentato di ricostruire un ipotetico programma, naturalmente con le dovute cautele, plausibile anche per le sale dell'epoca. Quindi programmi costituiti da film eterogenei: con i "dal vero" (*Eruzione del Vesuvio, Lago Maggiore e lago di Como*), i fantastici (*Un viaggio in una stella*), i film a carattere storico e religioso (*Vie et passion du notre seigneur Jésus Christ*) nonché, quasi sempre per terminare lo spettacolo, la comica (*Toto Aéronaute*).
L'omaggio del festival al cinema comico quest'anno è per Raymond Frau: Kri-Kri/Dandy. Preso a battesimo dalla Cines nel 1912 inizia la carriera cinematografica con il nome di Kri-Kri e fino a 1915 girerà per la casa di produzione romana più di un centinaio di film. Solo per il 1913 se ne contano 74. Sono di questo periodo *Kri-Kri fuma l'oppio, Kri-Kri domestico, Kri-Kri senza testa, Kri-Kri e il tango*. Sono tutti film in cui il giovane Raymond mette in scena il suo repertorio di gag da *music-hall* e circo, ambiente nel quale era cresciuto, quindi: acrobazie, esagerazioni, smorfie, tutte comandate da regole commerciali di serialità, tipiche comunque anche dei suoi colleghi dell'epoca, ma che ognuno sviluppava secondo le proprie inclinazioni artistiche e di concezione spettacolare.
Segnato probabilmente dall'esperienza della prima guerra mondiale il personaggio di Kri-Kri non tornerà mai più, se non trasformato dal tempo (e dai tempi) e nel nome. Con la società Eclair diviene Dandy e tra il 1919 e il 1924 gira una ventina di titoli. Si tratta del periodo successivo alla prima guerra mondiale, in cui volge al termine il genere comico com'era stato concepito fino ad allora (solitamente per chiudere i programmi cinematografici): il personaggio di Dandy inizia la sua carriera già vecchio. Ma i film di Dandy, uomo di gomma dall'eterno sorriso, *Dandy et son rival, Dandy ébéniste, Dandy et les bandits, Dandy briseur d'hyménées*, conquistano ugualmente il pubblico con meccanismi rodati e funzionali anche se caduti oramai in disuso: scambi di persone ed equivoci ricorrenti.
L'altro omaggio maschile che il festival ha celebrato è per William S. Hart: *star of the west*, ovvero l'uomo dalle due pistole che reinventò il genere western. Hart iniziò la sua carriera cinematografica all'età di quarantanove anni nel 1914 e "si dimostrò più efficace di tutti i suoi predecessori nel trasmettere al pubblico cinematografico la visione del West inteso come nucleo autentico dei preziosi valori della civiltà americana"[2]. Hart infatti arrivò al cinema con un personaggio cinematografico da eroe western dopo aver per lungo tempo lavorato nel teatro dove si era imposto "come il migliore attore teatrale in grado di fornire un'autentica interpretazione del personaggio dell'uomo del west"[3]. L'incontro con l'esperto quanto spietato Tom Ince nel 1914 e l'idea di aver capito tutto del western, portarono Hart nel mondo del cinema con una sincera volontà rivoluzionaria del genere. Hart rivela subito il suo talento in due film del 1915: *The Bargarain* e *On the Night Stage*, entrambi del regista Reginald Barker. Hart sviluppa un personaggio nuovo, quello del fuorilegge buono ma senza alcuna concessione eroica, solitario, con un gran senso dell'onore e che ricorre facilmente alla violenza. In *Hell's Hinges* (William S. Hart, Charles Swickard, 1916), Hart attacca il mito del West e porta sugli schermi una città senza leggi, corrotta dalle case di piacere, da uomini malfamati e dalle perverse moralità. In *Hell's Hinges* il personaggio di Hart redime con un fuoco purificatore la città del peccato e guida i sopravvissuti attraverso il deserto. L'ambientazione dei film di Hart in città corrotte è abbastanza tipica. Il medesimo tema infatti, con sfumature leggermente diverse, lo ritroviamo anche in *The Return of Draw Egan* (William S. Hart, 1916) ed in *Selfish Yates* (William S. Hart, 1918). Ma a ben vedere, di ardente intensità morale risplendono tutti i suoi film ed era proprio questa la caratteristica impronta autoriale di William S. Hart.
Sono dedicati alle donne gli omaggi e le retrospettive di quest'anno. Da Loïe Fuller, con la celebre *Serpentina* – visione di un cinema primitivo fatto di figure simboliche e quasi magiche create attraverso il continuo movimento dei veli e all'uso del colore sulla pellicola – a Sarah Bernhardt, forse la più nota attrice del suo tempo, i cui film sono spesso considerati dei semplici documenti visivi delle sue potenzialità attoriali sul palcoscenico. Molti di questi "documenti" sono persi per sempre, e definirli semplici documenti è riduttivo. Ne *Le Duel d'Hamlet* (Clément Maurice, 1900) la Bernhardt veste i panni di Amleto, mentre *La Dame aux camélias* (André Calmettes, Henri Pouctal, 1911) è il suo primo film narrativo. È la Bernhardt che aiuta a nobilitare il mezzo cinema e a portare in sala la classe media, affascinata dal nuovo mezzo espressivo che sovverte i tempi teatrali. Ed è proprio con *Les Amours de la reine Élisabeth* (Louis Mercanton, Henri Desfontaines, 1912) che la Bernhardt prende coscientemente confidenza con il nuovo mezzo espressivo. È netto infatti il cambiamento con gli ultimi due film presentati alla retrospettiva: *Jeanne Doré* (Louis Mercanton, René Hervil, 1916) e *Mères françaises* (Louis Mercanton, René Hervil, 1917), entrambi lontani dall'artificiosità scenografica precedente e in cui la Bernhardt veste i panni di moglie e madre. "Si potrebbe infatti affermare che i film della Bernhardt 'appartengono' ad uno spazio collocabile tra le danze sinuose di Loïe Fuller e il formalismo astratto di Germaine Dulac. Rappresentando fisicamente i viticci avvolgenti e le curve dell'Art Nouveau e facendolo in modo coerente con i nuovi ritmi del cinema narrativo [...]"[4].
Ampio spazio è stato dedicato a Germaine Dulac, un'assoluta icona del cinema

Bartolomeo Pagano nei panni di Maciste

francese. Colei che giustamente credeva che proprio il nuovo mezzo cinema potesse, meglio di qualsiasi altra arte, rappresentare la realtà interiore e sociale dell'uomo contemporaneo. Quindi una cineasta sperimentatrice alla ricerca di un cinema puro, passando da opere impressioniste come *La Fête espagnole* del 1920 o ancor prima *La Sigarette* del 1919 con una forte connotazione femminista, fino al suo capolavoro in questo genere con *La Souriante Madame Beudet* del 1923. L'utilizzo di lenti deformanti per produrre effetti che potessero esprimere il punto di vista e lo stato dei personaggi: *Gossette* del 1923, *ciné-roman* in sei parti, o ancora in *Le Diable dans la ville*. La retrospettiva ha preso in considerazione ovviamente anche i suoi titoli più famosi come *L'Invitation au voyage* del 1927 nonché *La Coquille et le Clergyman* del 1928 e i film astratti come *Disque 957*, *Étude cinégraphique sur une arabesque* e *Thèmes et variations*, tutti del 1929, dei veri e propri studi in cerca di un cinema puro, senza apporti da altre arti.
Ma il Cinema Ritrovato è soprattutto restauro, diciamolo. Nuova luce a film dimenticati, scomparsi e poi ritrovati. Finalmente la possibilità di vedere film che fino ad oggi sono stati fruiti solo a metà, magari in bianco e nero, lacunosi e con didascalie "farlocche".
Uno dei restauri più attesi di questa edizione del festival è stato sicuramente *Maciste* (Vincenzo Denizot e Luigi Romano Borgnetto, 1915). Nei panni di Maciste l'insostituibile Bartolomeo Pagano, attore che il grande pubblico aveva già conosciuto proprio nei panni di Maciste l'anno prima (nel 1914) in quello che è stato il più famoso ed ambizioso film italiano dell'epoca: *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)[5]. Sfruttando interessanti quanto curiose suggestioni meta-cinematografiche, il gigante buono in *Maciste* abbandona gli abiti cartaginesi e diviene così attore protagonista del primo film di una lunga serie.
Il restauro di Maciste è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca del Comune di Bologna nel 2006 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un'unica copia nitrato di prima generazione con didascalie olandesi, colorata con imbibizioni e viraggi e conservata presso il Filmmuseum di Amsterdam. In presenza di questo solo testimone gli errori e le lacune sono stati individuati solo attraverso lo studio della documentazione di produzione del film depositata presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Le didascalie italiane sono state ricostruite sulla base d'indicazioni desunte dal visto di censura, dai quaderni di produzione e dalle lastre fotografiche. I campionari colore, infine, hanno fornito informazioni fondamentali per il montaggio, l'inserimento delle didascalie e le colorazioni.
Un altro film restaurato e presentato quest'anno in anteprima è stato *Verdun, vision d'Histoire*, (Léon Poirier, 1928). Il film era già stato visto dagli spettatori del Cinema Ritrovato l'anno prima, nel 2005, all'interno della sezione: "La messa in scena della guerra", ma in realtà non si trattava dello stesso film. L'edizione presentata a questo festival corrisponde a quella che il film ebbe alla prima dell'Opéra di Parigi l'8 novembre 1928 e che corrisponde alla partitura originale scritta da André Petiot per l'occasione. Un'edizione molto, molto diversa da quella del 2005; in altre parole, un altro film. Dico questo senza esagerare perché è abbastanza tipico che dei film vengano stravolti dai ritrovamenti di altre copie. Tanto più quando sono collocati nel confine produttivo tra il muto e il sonoro. Il film di Poirier, come molti altri in quel periodo, ebbe anche una edizione sonora che però non soddisfò mai il regista, il quale con grande intelligenza aveva studiato i personaggi del film come figure simboliche che reggevano alla perfezione in un contesto muto, ma che crollavano inevitabilmente con l'aggiunta del sonoro. La versione dell'anno scorso non era né l'una né l'altra edizione, ma decisamente un ibrido che mischiava i sottotitoli con le didascalie.
Il Cinema Ritrovato si conclude in Piazza Maggiore, in una calda sera d'estate, con la proiezione di *Un re a New York* (*A King in New York*, Charlie Chaplin, 1957) nell'edizione restaurata.

Alessandro Marotto

Note

1. Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, nella loro XXV edizione, Sacile 6-14 ottobre 2006, hanno dedicato per il centenario della danese Nordisk Films Kompani un'ampia retrospettiva. Per l'occasione è stato pubblicato il volume: Dan Nissen (a cura di), *100 Years of Nordisk Film*, Copenaghen, Danish Film Istitute, 2006.
2. Diane Koszarski, "William S. Hart, l'uomo dalle due pistole", *Cinegrafie*, n. 19, Recco (GE), Le Mani, 2006, p.147
3. *Ibidem*, p.148
4. Victoria Duckett, "Performing Passion: Sarah Bernhardt and the Silent Screen", *Il Cinema Ritrovato 2006*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna, 2006, p.57.
5. Recente anche l'ultima edizione restaurata di *Cabiria*, presentata per la prima volta al Teatro Regio di Torino il 20 marzo del 2006. Per maggiori informazioni sull'edizione restaurata rimando al volume: Alberto Barbera e Silvio Alovisio (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Milano, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, 2006; e all'articolo di Paolo Cerchi Usai, "Cabiria salvata dalle fiamme", *Segnocinema*, n. 139, maggio-giugno 2006.

XXV Le Giornate del Cinema Muto
Pordenone-Sacile, 6-14 ottobre 2006

Il ruolo degli spazi in *La grande parata*

Un applauso scrosciante ha salutato, alle *Giornate del Cinema Muto*, la proiezione di *La grande parata* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925), presentato nella versione restaurata dalla George Eastman House di Rochester (New York) e accompagnato dall'esibizione musicale di Neil Brand. L'entusiasmo è stato tale che il direttore del festival, David Robinson, in un successivo incontro con il pubblico ha detto che ormai si poteva dividere la platea del festival tra chi aveva partecipato all'evento e chi invece non vi aveva partecipato.
Il complesso lavoro legato al ritrovamento e al restauro dei negativi originali, concluso nel 2004, è stato descritto con dovizia di dettagli tecnici da Richard P. May nell'articolo "Restoring *The Big Parade*", apparso sulla rivista *Moving Image*; ad esso rimandiamo, per chiunque volesse approfondire l'argomento[1]. In questa sede vogliamo addentrarci in un'analisi del film che metta in luce come gli spazi scelti da Vidor per illustrare le vicende – vicende d'amore e di guerra sullo sfondo del primo conflitto mondiale – comunichino molto efficacemente la condizione esistenziale dei personaggi, in particolare il ritmo cui è soggetta la loro vita. Potremmo dire, a tal proposito, che il tempo delle vite dei personaggi viene "spazializzato". Pensiamo, ad esempio, all'*incipit*, ambientato in una metropoli degli Stati Uniti d'inizio secolo. Qui Vidor tratteggia l'America del lavoro in modo sintetico ma efficace, mostrandoci dei cantieri dove numerosi operai lavorano alacremente per costruire grattacieli. Possiamo vedere proprio uno di questi operai, Slim (Karl Dane), seduto su di una trave sospesa per aria, mentre è impegnato a piantare dei bulloni. Lo spazio occupato dall'uomo, instabile e pericoloso, riflette l'impegno e lo stress cui egli, *in ogni momento*, è sottoposto.
"Avevo in mente lo schema di quel film: un grande cerchio con la coda, come una Q: il protagonista partiva da casa, andava in Europa, passava attraverso una serie di vicissitudini, tornava a casa e poi ritornava in Europa. Questa era la coda della Q"[2]. L'affermazione di Vidor chiama in causa la figura del cerchio come elemento essenziale della narrazione. Noi aggiungiamo che una dimensione circolare, in quanto connessa ad una ritualità, caratterizza vari stadi della narrazione, e che il passaggio da uno stadio all'altro – con la conseguente rottura della ritualità preesistente – è sancito, di norma, da

una "grande parata" di soldati in marcia. Partendo da questi presupposti, il seguente elenco passa in rassegna gli ambienti più significativi che fanno da cornice al percorso dei protagonisti, tracciando l'evoluzione drammaturgica dell'opera (secondo una struttura in cui le relazioni tra i punti 1 e 7, 2 e 6, 3 e 5, testimoniano gli effetti della guerra, descritta al punto 4.

1) *Jim nella villa di famiglia: l'America dell'ozio*
Il ricco e superficiale *playboy* Jim Appleton (John Gilbert) è l'esatto opposto di Slim e di Bull (Tom O' Brien), un altro rappresentante della classe operaia, anch'egli destinato a partire per il fronte. Jim, inviso al padre che gli preferisce il fratello modesto ma "perbene", vive cullato dalla mamma e rilassato dai morbidi asciugamani che il barbiere gli pone sul viso ogni giorno. I vasti, accoglienti saloni della villa dove vive e il piccolo, ma confortevole negozio del barbiere sono gli spazi della sua futile quotidianità. A questi si aggiungono le fronde degli alberi, attraversate dai raggi solari, che fanno da sfondo all'idillio sentimentale con la sua fidanzata.
Tuttavia l'attenzione di Jim un giorno viene destata da una parata militare volta ad attirare nuove reclute. Tra i rimbrotti del padre per la sua indolenza e l'entusiasmo della fidanzata per il suo eventuale reclutamento — ella sogna un uomo più virile — Jim, alla fine, decide di partire per il fronte europeo. Di lì a poco lo vediamo protagonista, insieme a Slim, Bull e a tanti altri, di una seconda parata la cui orizzontalità e spinta in avanti segna definitivamente l'abbandono delle precedenti consuetudini. Tuttavia in questo nuovo idillio (l'ambientazione campestre è simile a quella dell'incontro con la fidanzata), stavolta "militaresco", la superficialità di Jim rimane sempre la stessa.

2) *Il villaggio francese: una serenità rituale*
Giunti in Francia, i soldati sostano nel villaggio di Champillon. In questo luogo in breve tempo essi vanno incontro ad una nuova ritualità, tutt'altro che ardua. La guerra è ancora lontana e il regista si concentra non tanto sull'esercitazioni militari, quanto sugli scherzi camerateschi tra i soldati, e su eventi quali la distribuzione del rancio o delle missive postali. Espressione di questa nuova condizione sono, a livello spaziale: il fiume che scorre placidamente verso un mulino, nel quale i soldati sono soliti pulire i loro indumenti, e soprattutto le mura protettive della fattoria dove vive la giovane Mélisande (Renée Adorée) con cui Jim allaccia presto una storia d'amore. Deve essere chiaro che Jim "non è un pacifista né un soldato di carriera. È l'Uomo Qualunque. Guarda alla vita. Si sforza di non farsi beccare. Mangia. S'innamora. La guerra non gli interessa"[3]. Non un uomo che agisce, ma che patisce, e che tuttavia sta andando incontro ad un processo di conoscenza fisico, intellettuale ed emotivo.

3) *Soldati in marcia verso il conflitto*
Ad un certo momento arriva l'ordine di andare a combattere, che spezza l'armonia creatasi. La sequenza della partenza è sviluppata in due tempi. In principio essa è costruita all'interno del villaggio, sull'opposizione stasi/movimento: la fissità del trombettiere che richiama i soldati e delle ragazze sconsolate che stanno cercando i loro cari per l'ultimo saluto sono contrapposte al movimento frenetico dei soldati stessi; significativamente, l'opposizione coesiste nello stesso Jim, in principio restio a rispondere alla chiamata, e poi inevitabilmente spinto a muoversi ("WE'RE MOVING UP!" è costretto ad urlargli un compagno; si noti quale enfasi è posta sul movimento: l'evento che implica l'allontanamento dalla vita del villaggio). Il secondo tempo è rappresentato da una lunghissima parata di soldati in marcia, distribuita in modo rettilineo in una strada qualunque: lo spazio dei soldati, d'ora in avanti, non poggerà su niente di stabile, ed essi saranno costretti a *vivere ogni momento come se fosse l'ultimo*, non potendosi più appellare ad una temporalità ciclica.

4) *Gli spazi della guerra*
Gli spazi del conflitto bellico sono almeno tre, uno più infido dell'altro, in netta opposizione con le confortevoli mura della fattoria di Mélisande. Da principio i soldati americani vagano per un campo aperto che li espone al fuoco degli aerei nemici senza garantire un valido riparo. In seguito, essi attraversano il bosco di Belleau, dove le insidie non sono minori, perché i nemici sono nascosti dietro gli alberi, o sopra di essi. Infine, attraversato il bosco, i combattenti si trovano nuovamente di fronte ad un campo aperto, stavolta però fitto di trincee; questo luogo sarà il teatro dei combattimenti più cruenti, che tra l'altro priveranno Jim dei suoi due amici (ma che lo porteranno anche ad identificarsi con un nemico morente, uno dei tanti temi del film divenuto canonico del genere bellico).
Prima che i soldati s'indirizzino verso le trincee, si svolge un dialogo fondamentale tra Jim e Slim: Jim: "They're not going to send us out in that open field, are they?"
Slim: "Sure! We're gonna keep goin' till we can't go no farther!"
Per quanto paradossale (e macabro) sia, anche la guerra ha una sua norma rituale: il soldato deve andare sempre avanti, finché ciò è possibile. Lo sgomento di Jim è, naturalmente, comprensibile, tuttavia riteniamo sia emblematico che proprio lui, avvezzo per lungo tempo alle consuetudini che sappiamo, si lamenti di un campo *aperto*.

5) *Soldati in marcia verso casa*
L'ultima parata, che sigilla la conclusione del conflitto (una conclusione vittoriosa per gli americani), ci mostra nuovamente una lunghissima colonna rettilinea di soldati in marcia; essi stanno tornando da dove sono venuti. Come in precedenza lo spazio di transito porterà ad un nuovo approdo. In questo caso sappiamo bene che i reduci stanno andando incontro a delle rovine.

6) *La chiesa-ospedale e il villaggio distrutto: la ritualità sconvolta*
La guerra ha naturalmente sconvolto la precedente ritualità: i cittadini francesi, i cui villaggi, come quello di Champillon, sono stati bombardati, non possono che vagare per strada; al tempo stesso, una chiesa, espressione della ritualità religiosa, è stata trasformata in un ospedale (dove viene ricoverato anche Jim). La sacralità degli interni barocchi della chiesa è accentuata da Vidor attraverso un totale che mostra la luce propagarsi attraverso le finestre; ma il fatto che proprio tale ambiente sia riempito di feriti chiarisce lo stato d'incertezza e smarrimento che stanno vivendo i personaggi.

7) *Mélisande ara la terra: la Francia della ricostruzione*
Il ritorno a casa di Jim, che ha perso una gamba, è inevitabilmente sofferto: né la soddisfazione del padre, né tanto meno gli ipocriti complimenti del fratello possono dargli sollievo; e la fidanzata, attirata dalle facili mollezze della villa e dal mondo che essa rappresenta, non ha fatto altro che cambiare uomo, flirtando proprio con lo scialbo fratello di Jim. Soltanto la madre, per quanto protettiva, è l'unica ad ascoltarlo e ad incitarlo a tornare in Francia per ritrovare Mélisande. Quest'ultima, la brava ragazza di campagna che mette ulteriormente in cattiva luce la ragazza di città, è impegnata ad arare un terreno: dopo il tempo della distruzione, è arrivato finalmente il tempo per riappropriarsi, lentamente ma progressivamente, dello spazio circostante, costruendo delle nuove fondamenta. Jim e Mèlisande s'abbracciano commossi e teneramente innamorati camminando verso il terreno: è lì che il futuro li attende.

Roberto Vezzani

Note

1. Richard P. May, "Restoring *The Big Parade*", *Moving Image*, n. 2, fall 2005, pp. 140-146.
2. "King Vidor: un romantico idealista", in Andrea Morini e Sergio Toffetti (a cura di), *La grande parata - Il cinema di King Vidor*, Torino, Lindau, 1994, p. 113.
3. Luc Moullet e Michael Delahaye, "Intervista con King Vidor", in Andrea Morini e Sergio Toffetti (a cura di), *op. cit.*, p. 142.

La grande parata

The Wicker Man in the Village of the New World

Appunti per uno studio culturale di alcuni film americani recenti

> [l'opera d'arte] *trascorre davanti a noi come il tempo che si affonda e si perde nel tempo, che nell'attimo stesso in cui lo vediamo e magari lo gustiamo, si sottrae al nostro possesso e diventa tempo perduto.*
> *Anche la critica, in questo senso, è una ricerca del tempo perduto.* [...]
> *Il critico deve capire, far capire, spiegare l'opera che legge, ma spiegare consiste* [...] *nel rivelare che l'opera è come un'altra cosa, come tante altre cose meglio note,*
> *che le somigliano e insieme ne segnalano la speciale, insostituibile identità.* [...] *e allora tutta questa mia fantasticheria si ridurrebbe ad augurare i vecchi metodi della critica comparata; paragoni di forme, paragoni di contenuto*[1].

Alle tre di notte, sul vaporetto, parlavo appassionatamente con un amico cinefilo del film appena visto, *The Wicker Man*, e di tutto ciò che mi aveva fatto venire in mente: lo Shyamalan di *The Village* (2004), il Malick di *The New World* (2005), i Ramones (per la dedica a Joey Ramone in testa al film), le comunità utopiche americane, la New Age, il "neo-tribalismo" delle sotto-culture contemporanee, il significato attuale di New York e dell'America. E mi chiedevo perché, al termine della proiezione veneziana di mezzanotte di quel bizzarro e originale film in cui Nicholas Cage abbatte a cazzotti ragazze graziose, il pubblico avesse commentato sarcasticamente e applaudito a stento, senza mostrare neanche la minima cortesia verso il regista e l'attrice protagonista presenti in sala.
In un Festival come quello del 2006, folto di film molto belli, a volte straordinari (penso a Lynch, Resnais, De Oliveira, Reitz, Straub-Huillet, Kon, Oshii, Kurosawa), è stato quello il momento in cui ho desiderato più fortemente leggere, studiare e scrivere qualcosa.
Il prescelto – The Wicker Man, scritto e diretto da Neil LaBute, è il *remake* dell'omonima pellicola inglese del 1973 (sceneggiatura di Anthony Shaffer, regia di Robin Hardy), e non è un film particolarmente *bello*: "legnoso", come dicono alcuni, a livello di regia, con una fotografia al limite del *kitsch*; narrativamente poco scorrevole e con una *suspense* appena sufficiente; schematico e a tratti didascalico per quanto riguarda la sceneggiatura. Un film, insomma, in qualche modo grossolano o, in ogni caso, non particolarmente sottile o elegante. Un prodotto poco commerciale e allo stesso tempo poco adatto ad un'analisi estetica: né fortemente popolare, né artisticamente notevole. Neanche il "messaggio" sembra essere di sorprendente originalità o profondità. Perché, allora, scrivere di *The Wicker Man*[2]?
Rispondere a questa domanda è lo scopo di questo articolo, che vuole essere innanzitutto una riflessione su alcuni motivi che spingono a fare ricerca e critica cinematografica e, forse, un'occasione per ragionare sugli approcci critici che si confrontano oggi.

The Wicker Man *e il suo contesto*

La principale ragione di interesse di un film come questo è la sua posizione, centrale rispetto a tutti i discorsi accennati all'inizio: *The Wicker Man* si situa in un "luogo" in cui circolano le tensioni culturali dell'America contemporanea e quelle generate dal rapporto di questa con l'Europa. Ad esempio, il legame fra i tre film su cui gioca il titolo di quest'articolo può essere la traccia da cui intraprendere un percorso all'interno di una cultura e di una società. Non è tanto il testo in sé ad essere l'oggetto privilegiato di un'analisi di questo tipo, quanto le relazioni fra esso, altri testi e il contesto che li circonda. È forse più l'attività critica, da questo punto di vista, a dover immaginare piste da seguire, piuttosto che il film ad essere tenuto a manifestarle compiutamente.
Ossessioni comuni, atmosfere similari, prese di posizioni divergenti o approcci stilistici completamente opposti: le tensioni che le opere costituiscono, una volta osservate insieme, creano un campo complesso e variegato, in cui le somiglianze sono tante quante le differenze, in cui tematiche ricorrenti generano opzioni stilistiche incomparabili fra loro ma che, attraverso il confronto, permettono di riconoscere qualcosa che va al di là del singolo testo, del suo linguaggio e, in fin dei conti, del suo stesso autore. Un campo di relazioni che non si può che chiamare "cultura".
Il punto di contatto più evidente tra *The Wicker Man*, *The Village* e *The New World* è riconducibile al *topos* della comunità utopica. Non si tratta, genericamente, del tema antropologicamente universale della comunità costituita intorno ad una mitologia salvifica, ma di un motivo culturale ricorrente non solo nelle opere artistiche, ma nella Storia stessa degli Stati Uniti: quello del tentativo di fuggire dalla civiltà europea, tradizionalista, classista, razionalista e patriarcale, attraverso l'esplorazione di luoghi sconosciuti e l'organizzazione di società assolutamente *altre* rispetto al passato, in questo senso letteralmente

utopiche. Come non interpretare, del resto, l'America intera come proiezione utopica dell'/dall'Europa? In questo contesto, non si tratta quindi neanche di riproporre il tema, sociologicamente spendibile di frequente, della comunità minacciata che si rinserra attraverso una credenza collettiva; tematica, questa, che trova d'altro canto indubitabili ragioni per essere chiamata in causa a proposito di film che parlano certamente *anche* della situazione nazionale nel bel mezzo della "guerra al terrorismo".

Le suddette questioni antropologiche e sociologiche, universali o congiunturali, pur avendo un ruolo che non può mai essere eluso, non costituiscono il centro di questa analisi: ciò che interessa qui è individuare la ricorrenza di un nucleo fondante della cultura nazionale e la sua intersezione con la Storia, passata e presente, all'interno della quale questi film ritrovano le loro coordinate e le declinano, in modi radicalmente differenti gli uni dagli altri, dando forma ad un discorso polifonico eppure coerente. Un discorso che ci riguarda, perché l'Europa si specchia da sempre nell'America, e in particolare nelle utopie che da laggiù provengono, prospettando vie di fuga, o vicoli ciechi, che sono spesso anticipazioni del nostro futuro.

L'analisi approfondita di questo *topos* culturale richiederebbe certamente un lavoro di ricerca ampio, sviluppato in diversi campi: dai livelli antropologici e sociologici già citati ad una chiarificazione della riflessione filosofica sui problemi connessi alla nozione di utopia in relazione alle forme di organizzazione sociale statunitensi; da una ricognizione delle esperienze storicamente importanti di comunità utopiche negli Stati Uniti ad una ricerca sull'influenza da queste esercitate sulla cultura e sulle arti americane; dalla considerazione delle fonti culturali degli autori dei film in questione (LaBute è cresciuto in una comunità di mormoni, Shyamalan è stato educato in un collegio cattolico, Malick ha studiato filosofia ad Oxford), alla riflessione sul ruolo che altre forme d'espressione hanno sul loro lavoro cinematografico (ad esempio: l'attività di regista teatrale per LaBute, l'influenza dei fumetti su Shyamalan, la letteratura e la pittura americane su Malick).

Per la consapevolezza del fatto che un lavoro del genere richiederebbe altri tempi e spazi, l'intento di questo articolo è esclusivamente quello di mettere in campo alcune questioni, applicandole poi all'analisi dei film, per tornare, in chiusura, a riflettere sui metodi di analisi.

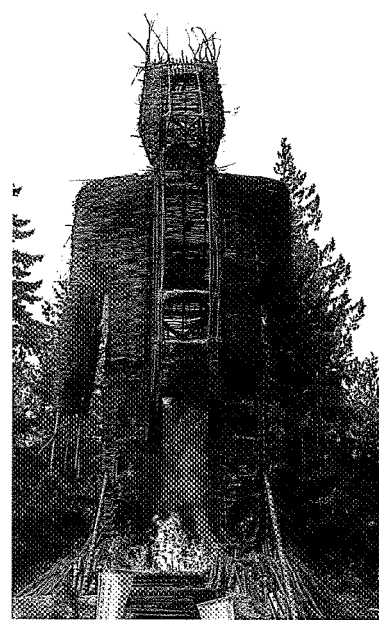
Il topos della comunità utopica e i tre film sotto analisi

LaBute carica il suo film di significati simbolici riferiti alla società americana del passato e a quella contemporanea, utilizzando uno stile ruvido che non lascia spazio ad ambiguità e sottigliezze: dalla fotografia piatta e luminosa, con colori sgargianti che trasformano il paesaggio in una sorta di Contea del *Signore degli Anelli*, ai dialoghi fortemente didascalici; dalle scelte nette della sceneggiatura, come l'esplicita metafora dell'alveare e l'epilogo chiarificatore, a quelle registiche, che puntano su una rappresentazione tesa e spigolosa, narrativamente asciutta, piuttosto che sulla fluidità o sull'eleganza della messa in scena.

Con questo approccio, LaBute si pone nettamente nel campo del simbolico, lavorando in qualche modo contro di esso attraverso la deformazione grottesca, in cerca di un effetto demistificante, che fa del suo film, in modo diverso ma complementare, un piccolo *pamphlet* satirico, come era in fondo l'originale *The Wicker Man*. Trasferendo la localizzazione della storia dall'Europa all'America, LaBute sostituisce allo scontro religioso quello della lotta dei sessi, attaccando duramente le tendenze matriarcali della società statunitense. Il film del 1973, opera unica di Robin Hardy, è oggetto di culto soprattutto per gli appassionati di horror "contro-culturali" e per i seguaci di culti celtici e neopagani, grazie al suo immaginario libertario e anti-cristiano. Il film di LaBute, che si racconta essere nato per volontà del co-produttore Nicholas Cage, innamoratosi dell'originale durante una visione a casa di Joey Ramone, è in linea con questo clima sotto-culturale, "sovversivo" o comunque parodistico nei confronti delle ideologie dominanti, proprio come il *punk* dei Ramones. Si tratta di un atteggiamento che trova la sua via di espressione nell'assunzione e nel rovesciamento dell'universo simbolico diffuso dalle istituzioni e dai mass media. La presenza di Cage, l'inserimento nell'attuale fenomeno commerciale dei *remake* degli *horror* anni Settanta, la distribuzione della Warner, si aggiungono alle scelte stilistiche dell'autore nel dimostrare la diretta filiazione del film dal sistema "ideologico" della Hollywood contemporanea, ambito da cui e "contro" il quale il film muove la sua sarcastica rappresentazione.

Completamente diverso lo spazio che si apre M. Night Shyamalan con *The Village*, facendo dello scarto rispetto al sistema simbolico dell'America contemporanea addirittura lo spunto narrativo del suo racconto. Lo stile del film è ossessivamente in cerca dell'ambiguità che manca nel discorso mediatico post-9/11, e si preoccupa di utilizzare ogni accorgimento utile a costruire un'atmosfera di mistero che metta in discussione la distinzione sicura fra ciò che è reale e ciò che è fittizio: messa in scena rarefatta dal punto di vista della gestione dello spazio e del tempo filmici, ma densissima di riferimenti, più che alla cultura o alla società americane, direttamente agli archetipi antropologici della fiaba, a partire dall'uso programmatico dei colori; composizione dell'inquadratura, fotografia, movimenti di macchina, montaggio e lavoro sul suono di una precisione e ricercatezza ai limiti del virtuosismo (e spesso oltre); attori più o meno conosciuti, più o meno in declino, sempre usati in modo straniato, fuori dal proprio personaggio; sceneggiatura esplicitamente allegorica e dalla non lineare applicazione alla situazione presente degli Stati Uniti; dialoghi astratti che trattano di traumi profondi, paura, amore e speranza.

Shyamalan ha come obiettivo essenziale il superamento dei limiti del simbolico e dell'ideologico, della comunicazione referenziale o mediata da categorie culturali rigide: non a caso, i personaggi di *The Village* sono i primi nella sua filmografia a tentare programmaticamente di uscire dalla Storia, esplicitando così una pulsione soggiacente a tutte le opere dell'autore; allo stesso modo, lo stile del film rifiuta le regole della produzione hollywoodiana corrente, dentro cui, in un modo o nell'altro, *Il sesto senso* (*The Sixth Sense*, 1999) *Unbreakable* (2000) e *Signs* (2002) erano riusciti a nascondere le proprie intenzioni. La conferma della rinnovata ispirazione, o delle manie di onnipotenza, è l'ultimo *Lady in the Water* (2006), che, dopo un primo quarto d'ora semi-avanguardistico, riprende il tracciato della narrazione ma provvede a mortificare ogni verosimiglianza e ogni possibile piacere nello spettatore ingenuo, pretendendo una "fede" nell'autore pari a quella finora richiesta soltanto ai suoi ascetici personaggi.

Il *leit motiv* shyamalaniano della limitazione dello sguardo viene esplicitato didascalicamente in *The Village*: la salvatrice della comunità è cieca. L'impossibilità di vedere con i propri occhi comporta necessariamente l'affidarsi a qualcun altro, il riconoscere come inevitabile la mediazione della Verità (questo spiega l'impossibilità da parte di Ivy, la protagonista non vedente, di poter scoprire la realtà del mondo esterno e il ristabilimento finale del mito che unisce la comunità); per Shyamalan, tuttavia, questa consapevolezza è sempre accompagnata dal richiamo a valori come l'Amore, il Bene, la Speranza, incessantemente presentati e percepiti dai personaggi, capaci di "sentirli" come immediatamente esperibili attraverso la *fede*, risultando perciò in fin dei conti a-storici e a-culturali. A mio avviso, quest'ambivalenza è la causa delle accuse rivolte al regista di

The Wicker Man

flirtare con la vacuità della *new age* così come della sua strenua difesa da parte della critica più attenta, che riconosce la lucidità dell'autore nella costruzione della sue parabole fideistiche[3]. D'altra parte, esiste film più platealmente intellettualistico di *The Village* (con la sua programmatica anti-spettacolarità, i suoi simbolismi insistiti, il virtuosismo stilistico, la concettosità del discorso politico) che sia sospettabile allo stesso tempo di anti-intellettualismo (la ricerca ossessiva dell'atmosfera e dell'emozione, il riferimento plateale alla fiaba, i ridondanti dialoghi sull'amore, la sovrapposizione fra utopia comunitaria – comunista? – e ideologia isolazionista, la diffidenza latente nei confronti di esperimenti di organizzazione sociale guidati da "professori" – insegnanti di Storia, per di più)?

Il capolavoro di Malick riflette l'approccio completamente diverso del regista texano rispetto ai due colleghi, non soltanto per la scelta del soggetto e la precisione della contestualizzazione storica: *The New World* mostra ancora una volta lo sguardo gelido e ad un tempo sensualissimo del regista de *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998), un atteggiamento rigoroso nell'osservare le cose e le vicende umane che non lascia spazio a simboli immediati ma nemmeno si allontana drasticamente dalla "carne" del mondo in direzione di una trasfigurazione allegorica o, in qualche modo, "mitologica". È per la natura di questo sguardo, che affonda le sue radici nella filosofia americana (il Trascendentalismo) e in quella europea (Heidegger), che la Storia nel film di Malick viene *mostrata* nella sua materialità e *percepita* nel suo significato, mentre è *rappresentata*, se non espulsa, da LaBute e Shyamalan. Basti pensare alla (semi) sogget-

tiva di Pocahontas che sbarca in Europa e non guarda per prima cosa i *simboli* della civiltà, ma scruta con attenzione gli oggetti più semplici: una porta a vetri, le bancarelle dei pescivendoli, una cesta di vimini, non perché rivelino una qualche verità meta-fisica, bensì perché restituiscono già in se stessi, *al suo sguardo vergine*, il "significato" della Storia senza doverlo codificare ulteriormente. In quella sequenza straordinaria, in cui osserviamo Pocahontas guardare intorno a sé, percepiamo attraverso di lei ciò che noi non possiamo vedere con i nostri occhi: siamo spinti a cercare, ai margini dell'inquadratura, nei dettagli sfuocati alle sue spalle, che cosa possa provocare tanto stupore; e anche a noi, sempre vissuti in quella stessa civiltà, essa appare come se fosse la prima volta. Quella sensazione di estraneità rispetto alla nostra stessa cultura diviene estraneità alla Storia stessa, per opposizione alla pre-storia in cui la nativa americana era nata e cresciuta, e ci dà finalmente la possibilità di osservarla dall'esterno.

L'America di Malick, allora, il vero Nuovo Mondo, è quella di Pocahontas, la Natura per sempre perduta non appena l'Europa sbarcò sulle coste della Virginia: le comunità utopiche dei coloni o degli *hippie* (come quelle di *The Wicker Man* e di *The Village*) dimostrano di essere solamente fantasie di europei-americani non appena lo sguardo dell'altro, del realmente *altro*, si posa su di noi. La vera comunità utopica, priva di ideologia, libera da simboli culturali creati dal potere per giustificarsi, è solamente quella degli indigeni "che non hanno mai sentito parole come bugia, calunnia, invidia, gelosia, perdono": una condizione inaccessibile per tutti i bianchi, del vecchio o del nuovo mondo. Il tentativo di John Smith di creare una comunità basata sul lavoro, senza gerarchie, è destinato a fallire: l'America è destinata a ripetere, *nella differenza*, l'Europa; gli indigeni spariranno o diventeranno curiosità per turisti; il Capitano Smith e Pocahontas, *è il loro destino*, lo dice la tradizione del romanzo americano[4], sono condannati a desiderarsi per sempre senza poter vivere il loro amore: lei costretta a sposare il pio e rispettabile borghese, piccolo proprietario fedele (per ora) alla Corona; lui costretto a continuare ossessivamente le sue esplorazioni, per concludere poi la sua vita in Europa, scrivendo fino alla fine dei suoi giorni il resoconto, che scolora spesso nell'invenzione romanzesca, del suo passato, arrivato a coincidere per un attimo con la Storia e, quindi, con la leggenda.

Come gli Stati Uniti nell'era di Bush, il villaggio di Shyamalan è prigioniero delle proprie contraddizioni, sospeso tra ideali utopici e paure ideologiche: stretto nel paradossale, ma consapevole, circolo vizioso di una fede che si autorizza da sé medesima, esso costituisce l'espressione ultima dei costanti tentativi americani di fondare comunità isolate come punto di partenza di una purificazione generale — prova ne sia la versione ottimistica rappresentata dal successivo e speculare *Lady in the Water*, che risulta in sostanza la riscrittura rovesciata di segno del film precedente[5].

Come la New York *liberal*, la comunità grottesca di LaBute esprime il rifiuto del presente americano in negativo, attraverso la caricatura, cattiva e riuscita, delle ideologie postmoderne e *politically correct* che vedono nel femminile l'antidoto alla violenza e all'aggressività maschili — ideologie solo apparentemente recenti, che affondano in realtà le proprie origini almeno nell'Ottocento americano, quando l'attivismo delle donne divenne sempre più influente a livello sociale e culturale, ad esempio nei movimenti contro la schiavitù e per la "temperanza"[6].

Il melodramma epico e raffreddato di Malick, scavando in ciò che sta prima degli Stati Uniti e mescolando resoconto storico, leggenda e tradizione romanzesca, restituisce l'intera gamma delle emozioni e delle riflessioni americane sull'ossessione della scoperta/invenzione di una comunità creata nel segno dell'utopia: l'America intera appare nella Storia come il luogo di un paradiso perduto e di un futuro migliore, spazio aperto, virtualmente disponibile per nuove infinite forme di organizzazione sociale, libere e indipendenti le une dalle altre. E tuttavia, nello stesso momento, cresce, pian piano, sempre più forte, l'amara considerazione che il passato non può tornare e l'utopia, fedele a se stessa, rimane sempre tale.

The Wicker Man

Gli studi culturali: una possibilità di dialogo fra ricerca e critica?

Questo tentativo di analisi culturale propone uno sguardo d'insieme consapevole dei propri limiti, perché la metodologia d'analisi necessaria per una più ampia ricognizione implica il continuo arricchimento dello strumentario appropriato. Tuttavia, provare riflettere su questo tipo di problemi con un approccio simile a quello prospettato appare importante, per cercare di reagire in modo coerente ad una condizione di disagio che sembra permeare la critica e la ricerca.

Come ha spiegato in maniera eccellente Mario Lavagetto in *Eutanasia della critica*[7], la condizione dei saperi umanistici universitari risulta completamente fuori sincrono rispetto alla circolazione della cultura nella società contemporanea: basti pensare alla disgregazione dei corsi di laurea tradizionali e alla moltiplicazione dei nuovi indirizzi, alla diffusione di libri e film nelle edicole, alla nascita di linguaggi legati alle nuove tecnologie, alla circolazione delle informazioni e alle nuove forme di "critica" sulla rete. È insomma evidente che bisogna agire in linea con la necessità di trasformare in realtà parole d'ordine vaghe come "interdisciplinarità" e presupposti ovvi, ma spesso disattesi, come la forma collettiva della ricerca (e della didattica).

L'evidente complessità della situazione non lascia spazio a resistenze derivate da partiti presi estetici o da protocolli disciplinari da rispettare: nessuno dei paradigmi consolidati è più in grado di sostenere l'urto di una cultura sempre più frammentata e contraddittoria: lo dimostra la decisa trasformazione dei saperi tradizionali in luoghi di resistenza *puramente* testimoniale, da un lato, ovvero in strumenti piegati alle esigenze del mercato, dall'altro.

Apparentemente non ci vuole molto coraggio ad abbandonare gli steccati disciplinari: è vero infatti che ignorare il rigore della cultura tradizionale è qualcosa di così tristemente diffuso da aver perso decisamente ogni valore sovversivo ed essere, invece, la caratteristica essenziale dell'anti-intellettualismo dominante ormai a tutti i livelli. Ma, forse proprio per questo motivo, ci vuole coraggio invece a rivendicare che l'unico modo di essere coerenti con il significato originario di quel rigore sia probabilmente la volontà di abbandonare il luogo protetto dei saperi consolidati (accademici ma non solo: al giorno d'oggi le "ideologie dominanti", le "contro-culture" e perfino il "gusto soggettivo" sono diventati altrettanto auto-verificantisi), di perdere cioè in qualche modo il controllo dato dai protocolli "scientifici" del proprio ambito di riferimento sui propri discorsi. All'opposto sia del qualunquismo diffuso che dell'ortodossia metodologica, questa prospettiva implica l'ammissione del carattere culturale e quindi immediatamente politico di ogni sapere, fino al punto di rivendicarne la fondamentale natura ideologica. Decostruzionismo, pensiero debole e multi-culturalismo appaiono in quest'ottica pratiche concettuali che non aiutano più a gestire la complessità e avallano invece sempre più spesso nuovi specialismi accademici, non spendibili in alcun modo nel dibattito pubblico. Quello di cui abbiamo bisogno oggi, infatti, non è la spregiudicatezza teorica o uno stile individuale, quanto invece la disponibilità a rimettere i propri discorsi a saperi condivisi ma trasversali, che traggono la propria autorevolezza non da se stessi, ma da una visione complessiva del reale che dev'essere collettiva, e non soltanto, civettuolamente, "impersonale".

Quanto detto vorrebbe essere, come si sarà capito, non un ritorno al passato ma, al contrario, un tentativo di confronto serrato con il presente, con le dinamiche culturali "ultra-contemporanee", in cui i confini fra le diverse discipline e quelli fra queste e i saperi "selvaggi" dell'epoca della rete vengono affrontati direttamente, ponendo in primo piano innanzitutto le discontinuità con il passato. Il modo migliore per comprendere le novità rimane, tuttavia, come sempre è stato, quello di porsi in una prospettiva storica, per essere realmente di grado di conservare le lezioni della Storia anche quando esse ci dimostrano che è necessaria una svolta, un radicale ripensamento di alcune categorie considerate assodate fino ad ora. E l'insegnamento che possiamo trarre da questo imprescindibile atteggiamento è che davvero

poco di ciò che sembra "nuovo" lo è realmente, oppure lo è per i motivi per i quali esso appare tale a se stesso e ai suoi contemporanei.
La nozione di "cultura", in assoluto quella più variabile nel tempo e nello spazio, risulta in questo senso una delle possibili chiavi per affrontare il caos, essendo esposta invariabilmente ad ogni temperie, ma dimostrandosi allo stesso tempo capace di assorbire le rotture della Storia in un *continuum* nel quale i punti fermi, almeno quelli fondamentali, sono forse più numerosi di quelli che appaiono irriconoscibili ad uno sguardo ingenuo e, forse, anche a uno troppo erudito. Coniugare Storia e "cultura" significa insomma cercare di aprirsi alle novità, spesso radicali e traumatiche, del presente, senza trovarsi però privi di riferimenti condivisi, irrimediabilmente trascinati come siamo nel vortice irresistibile della *velocità*, tratto essenziale della tecnologia, della vita e, quindi, della cultura contemporanea.

Federico Pagello

Note

1. Giacomo Debenedetti, citato in Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 91-92.
2. Ecco una panoramica delle prime reazioni critiche sui quotidiani: "Quel che manca crudelmente al *Prescelto* è il senso della suspense, la capacità di far crescere le situazioni e, assieme ad esse, la tensione emotiva. Il tutto si risolve in un prodotto dalle situazioni telefonate, eppure noioso, con 'misteri' così poco misteriosi che anche il più candido degli spettatori mangia subito la foglia. Ben di rado brillante, Cage è ai minimi sindacali" (*La Repubblica*); "Finto folklore, finta paura, finti attori (Cage scalcia al suo peggio) e finto thriller. Di vero rimane il paesaggio e il fatto che è un film incapace di comunicare ogni mistero" (Maurizio Porro, *Il corriere della sera*); "L'intrigo è interessante; non si capisce perché il sarcastico regista e teatrante LaBute lo abbia diretto tanto distrattamente" (Lietta Tornabuoni, *La Stampa*); il commento più articolato, che riecheggia parecchie delle idee di questo articolo è, paradossalmente?, di Maurizio Cabona su *Il Giornale*: "Il genere di *The Wicker Man* è quello che va dal *Signore delle Mosche* di Peter Brook, archetipo della categoria fantastico-religiosa, a *The Village* di M. Night Shyamalan. Tema: una comunità isolata sviluppa tendenze particolari di autodifesa attraverso la differenza. In questo caso poi ci sono adattamenti locali della storia. L'introduzione del matriarcato, leggendario per quanto è temibile negli Stati Uniti, rende la vicenda più minacciosa per il pubblico di riferimento (nella logica hollywoodiana, un incasso interno conta più di un incasso estero anche superiore)". Tutte le recensioni qui citate sono state consultate attraverso il sito Internet:
http://www.repubblica.it/trovacinema/scheda_critica.jsp?idContent=311293.
Per quanto riguarda le riviste specialistiche, il passaggio a Venezia non ha destato nessuna attenzione (l'unica citazione, di due parole, è di Bruno Fornara su *Cineforum* di ottobre 2006: "*The Wicker Man*, smorto remake"). Fino a dicembre, l'unica recensione è quella di Rocco Moccagatta su *Duellanti*, n. 30, novembre 2006: "indeciso tra il partecipare all'attuale marea montante del remake di pellicole (horror in particolare) anni Settanta e il porsi come nuovo anello della filmografia di Neil LaBute, ultimamente piuttosto in ombra. L'originale di Robin Hardy era invece 'semplicemente' un eccellente horror [...] l'ossessione di LaBute per i conflitti sessuali e i rapporti uomo-donna, qui declinata in versione goticheggiante, sostituisce quasi del tutto il sottotesto religioso del film del '73. [...] ci si trova a pensare che questa conversione tematica non sempre convince appieno nel gioco di cambiamenti/mantenimenti rispetto all'originale". Come si capirà nel seguito dell'articolo, questa recensione esprime un approccio a mio avviso completamente inservibile: opposizione autorialità/filoni commerciali; confronto fra i due film senza considerazioni sui diversi ambiti culturali (UK negli anni Settanta, USA nel Duemila); carattere valutativo/normativo dell'analisi.
3. Quest'ambivalenza rispecchia decisamente la "frattura" che si nota nelle opere di Shyamalan fra il lavoro della sceneggiatura (almeno per quanto riguarda i generi, le tematiche e l'immaginario di riferimento) e quello della regia, cfr. Enrico Terrone, "Lady in the Water", *Segnocinema*, n. 142, novembre 2006. Lo stesso Shyamalan in qualche modo spiega questa duplicità nelle sue interviste: "Sono nato nel 1970: da quando avevo sette fino ai dodici anni Spielberg e Lucas hanno girato film come *Guerre Stellari*, *I predatori dell'Arca Perduta* e *E.T.* Questo tipo di cinema ha trasformato la mia vita facendomi scegliere la carriera di regista. Stilisticamente, però, le mie influenze sono quelle di Kubrick e Hitchcock. I temi appartengono ai primi due, il tipo di narrazione che scelgo agli altri due". http://www.fantascienza.com/magazine/servizi/6763
4. Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano* [1960], Milano, Longanesi, 1983.
5. Una lettura di *The Village* come semplice allegoria della politica dell'amministrazione Bush è smentita dalla dichiarazione dello stesso regista: "Ho iniziato a pensarci un anno e mezzo dopo l'11 settembre. Mi ponevo la domanda: dove abbiamo sbagliato? A fine '800, dopo la grande lotta per la libertà, subentra la lotta per il denaro. E' constatando questo che il personaggio interpretato da William Hurt decide di fermarsi. Quando c'è una finalità, uno scopo concreto e deciso in quel che si fa, ci si sveglia più sereni la mattina", http://www.cinemaplus.it/legginews.asp?id=510. Il film sembra prospettare infatti una presa di coscienza ambigua della situazione attuale degli Stati Uniti, un punto di vista ambivalente che deriva dalla sovrapposizione di passato e presente: il villaggio rappresenta contemporaneamente la chiusura ideologica dell'America di Bush e le istanze utopiche delle "origini".
6. Risulta estremamente interessante, in questo senso e per il confronto fra i due autori, prestare attenzione a questa dichiarazione di Shyamalan a proposito del suo ruolo di attore in *Lady in the Water*: "Avevo in mente una scrittrice come Harriet Beecher Stowe, l'autrice di *La capanna dello zio Tom*, libro che aprì gli occhi ad Abramo Lincoln il quale diede poi vita al movimento antischiavistico che portò alla guerra civile. Mi affascinava l'idea di non essere Lincoln, ma di essere la persona che non sa nemmeno di rappresentare un anello tanto importante nella catena che conduce a grandiosi eventi storici", intervista a M. Night Shyamalan, in *Duellanti*, n. 28, settembre 2006, p. 8.
7. M. Lavagetto, *op. cit.*

The Village

LXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica
Venezia, 30 agosto-9 settembre 2006

Uragani sulla Casa Bianca

When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts (Spike Lee, 2006)

Il 25 agosto 2005 l'uragano Katrina investe le coste del sud della Florida passando repentinamente dallo status di tempesta tropicale a quello di uragano. Dopo aver transitato sulle calde acque del Golfo del Messico, salendo rapidamente di categoria per intensità, raggiunge la fase dirompente il 29 agosto quando lambisce la Lousiana flagellandone le coste; poi il Mississippi, l'Alabama e la Florida. Ma le conseguenze più gravi del passaggio sono dovute all'inondazione di New Orleans, con più dell'80% del territorio urbano sommerso in seguito alla rottura di diversi argini nel sistema idrico che avvolge la città. A dispetto dei numerosi rischi per la popolazione gli avvertimenti diffusi sono stati pochi, tant'è vero che l'evacuazione viene ordinata dal sindaco Ray Nagin soltanto il 28 agosto, giorno prima del disastro definitivo. Come sottolinea *When the Levees Broke* molti dei cittadini sono troppo poveri per voler sostenere le spese di un trasferimento, o semplicemente non sanno dove andare. Pertanto decidono ostinatamente di rimanere in città.

Le televisioni italiane in quei giorni ci mostrano, accompagnate dal consueto squallore della prosopopea giornalistica, le immagini "da scenario del Terzo Mondo" di un'America inedita: strade trasformate in canali putridi, fango, macchine impalate a diversi metri d'altezza, saccheggi, cadaveri galleggianti, famiglie asserragliate sui tetti delle case, poveracci che si sbracciano al passaggio degli elicotteri. Avvolto dall'ambigua equipollenza dell'evento mediato[1], un civilissimo spicchio d'America scivola nell'apocalisse realizzata. L'immagine dell'inferno rima con tutto quanto la Grande Nazione ha sempre espulso ("combattuto" e "mantenuto") al di fuori di Sé. L'assoluta inefficienza dei soccorsi dovuta, è stato detto, in gran parte all'ingente impiego delle forze armate in Iraq, viene aggravata dalla mancanza di reazione di uno Stato Maggiore (George Bush, Condoleezza Rice, Dick Cheney) in vacanza. Un bilancio tragico: 1.900 morti, 1600 nella sola Louisiana[2].

Al momento del disastro Spike Lee si trova proprio a Venezia per la Mostra del Cinema[3], da dove deve constatare l'oltraggiosa inefficienza dei soccorsi del governo federale e la sofferenza della cittadinanza di New Orleans, in maggioranza afroamericana. Dopo essere stato interpellato, a sproposito, quale sorta di portavoce generale della "negritudine" ("And every time I'm in Europe, any time something happens in the world involving African-Americans, journalists jump on me, like I'm the spokesperson for 45 million African-Americans, which I'm not")[4], si incazza e decide di realizzare un documentario per la HBO: una testimonianza ed un requiem per le vittime di New Orleans ed al contempo un catalizzatore di solidarietà per tutti gli alluvionati rimasti senza casa ed occupazione. In *When the Levees Broke* dall'insieme delle interviste frontali a rappresentanti di svariati strati sociali si passa all'invettiva politica contro l'amministrazione Bush. Il dramma New Orleans implica la denuncia di un penoso buco nero nella gestione urbanistica, logistica e politica della Contea americana. Com'è possibile, s'interrogano i testimoni diretti, che una città sotto il livello del mare sia separata dall'acqua da un sistema d'argini e di casse d'espansione ridicolo, che non siano stati previsti un piano d'evacuazione efficace ed un sistema di derrate e medicinali per i casi di emergenza? La risposta che emerge è questa: i quartieri bianchi e turistici, costruiti nelle posizioni più lontane dagli argini, effettivamente godevano di una certa sicurezza; ma non era evidentemente così per la maggioranza di New Orleans, quella popolata dal sottoproletariato di colore. Dunque l'intento di Spike Lee è dimostrare che si è trattato di un dramma dovuto ad uno stato di cose cronicamente instabile: New Orleans era una bomba ad orologeria pronta ed esplodere. La programmatica trascuratezza della tutela urbanistica e l'inefficienza dei soccorsi hanno un movente non semplicemente razzista, bensì classista ("Many people think it had nothing to do with race, it had more to do with class. You have a large population who happened to be poor, and if they did vote they didn't vote Republican anyway")[5]. La condizione svantaggiata dei poveri afroamericani di New Orleans è la stessa di tutti i cittadini poveri americani, di cui l'oligarchia repubblicana, lobbista e guerrafondaia, di Bush se ne frega ben poco. I dolenti "quattro atti" di Lee elevano un cupo monumento a questa consapevolezza. Il Nostro è deciso a proseguire sulla strada di un cinema eminentemente "pospolitico": se la dimensione politica prelude alla traduzione di concetti in rappresentazioni sociali, il pospolitico implica la ritraduzione dei concetti in rappresentazioni; alla tensione ordinata di una società "postorica", dove la storia è tramontata a favore della sua rappresentazione, bisogna rispondere con l'impresa

pospolitica; lo scopo è produrre un'ergonomia della memoria: piegare le funzioni tecnologiche della manipolazione d'immagini verso un fine etico: "preservare la memoria degli orrori è il solo modo per salvaguardare d'ora in avanti il significato e la dignità della politica"[6].

Davide Gherardi

Note

1. Sull'effetto di accecamento e paralisi intellettuale causata, viceversa, da una troppa vicinanza all'evento si veda l'eloquente *critical forum* intitolato "Hurricane Katrina: Critical Studies Close to Home", contenuto in *Critical Studies in Media Communicaton*, vol. 23, n. 1, marzo 2006, pp. 77-90.
2. Dati desunti presso: http://en.wikipedia.org/wiki/Hurricane_Katrina
3. Vedi l'intervista concessa alla stessa HBO; accesso presso: http://www.hbo.com/docs/programs/whentheleveesbroke/interview.html
4. *Ivi.*
5. *Ivi.*
6. Francesco Fistetti, "L'epoca dei totalitarismi è davvero finita? Una rilettura di Hannah Arendt", in Hannah Arendt, *L'immagine dell'inferno. Scritti sul totalitarismo*, Milano, Editori Riuniti, 2001, p. 21.

Un mondo *quasi* nuovo

Nuovomondo (Emanuele Crialese, 2006)

Il Leone d'Argento *Rivelazione*, assegnato al nuovo film di Emanuele Crialese dalla Giuria della 638 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, non può che essere accolto con un vago senso di imbarazzo. A ben vedere, il suo "premio rivelazione" Crialese l'aveva già ricevuto a Cannes ormai diversi anni fa, nel 2002, quando con *Respiro* vinceva la Settimana della Critica. Secondo lungometraggio del regista[1], *Respiro* riceve ottimi riscontri internazionali, e si guadagna effettivamente il merito di aggiungere un nome nuovo alla rosa dei giovani cineasti italiani più interessanti. È dunque *Respiro* il film della "rivelazione", rispetto a cui *Nuovomondo* si pone piuttosto come avanzamento, maturazione. Così come accade ai personaggi che si avventurano alla volta del *nuovo mondo*, anche Crialese si stacca dai luoghi siciliani di origine e dalla loro rappresentazione per esplorare spazi nuovi e, di conseguenza, nuove modalità di messa in scena, suggerite dagli spazi stessi. In tutta la prima parte del film il rapporto viscerale con il territorio (cruciale già in *Respiro*, girato a Lampedusa: i due film hanno incipit "di terra" e finali "liquidi" perfettamente speculari[2]) viene costruito come elemento fondante dell'identità dei protagonisti, e della funzione identitaria del rapporto con il luogo rimangono tracce anche sulla nave, quando, ad esempio, gli immigrati si presentano l'un l'altro indicando sistematicamente il nome e il paese di provenienza (un nome pittoresco per lo spettatore, un legame identitario denso di implicazioni per i personaggi).
Nuovomondo è la storia della privazione di quei luoghi su cui è fondata la percezione di sé, della propria identità e della propria appartenenza ad una comunità: un processo di privazione drammatico, magnificamente racchiuso in una sola immagine, fortemente emblematica e già celebre. Siamo alla partenza; la cinepresa, dall'alto, inquadra la folla sulla banchina e sul ponte: un'unica folla, un unico corpo. Poi la lacerazione: la nave salpa, il limite della banchina e una striscia di mare tagliano diagonalmente il quadro, separando irrimediabilmente chi parte e chi resta. Ha l'effetto di un'amputazione. Ma non è un caso che, a brevissima distanza, questa immagine sia affiancata da un'altra, complementare e ugualmente significativa. La macchina da presa continua a osservare, dall'alto, i passeggeri stipati sul ponte; al fischio della sirena, tutti gli sguardi si voltano verso l'alto, gli occhi fissi in macchina per un lungo istante: l'evidente autoriflessività del procedimento consente di leggerlo come un affidamento, un'autentica e consapevole presa in carico, da parte dell'istanza narrante, dei destini di tutti questi uomini e donne disorientati, sradicati. Ci sarà qualcuno a condurli, in questo viaggio che li priva di qualsiasi punto di riferimento. Ma l'effetto fotografico che la fissità del quadro e lo sguardo in macchina producono rientra all'interno di un discorso sulla fotografia (e sulla modernità: le sue meraviglie, i suoi soprusi) più ampiamente disseminato nel tessuto del film; si pensi al grottesco ritratto dietro le sagome che la famiglia di Salvatore (Vincenzo Amato) è costretta a subire nel momento dell'imbarco, o ai fotomontaggi che illudono gli emigranti delle mirabolanti meraviglie del nuovo mondo (alberi con monete al posto dei frutti, galline e ortaggi di gigantesche dimensioni). La riflessione sulle fotografie ingannevoli consente a Crialese di dare maggiore respiro a quello spunto surreale-onirico che compariva nel finale acqueo e sommerso di *Respiro* (pur efficacissimo proprio in virtù della sua imprevedibilità), e che invece costituisce uno sfondo costante di *Nuovomondo* (le sequenze visionarie che "mettono in movimento" i favolosi scenari promessi dalle fotografie), e culmina nel suo finale latteo e indefinito. Rispetto a *Respiro*, dunque, la deviazione onirica del finale risulta più coerente con la costruzione complessiva del film, a livello sia espressivo che tematico. Il biancore in cui i personaggi galleggiano richiama sì la leggenda dei fiumi di latte del nuovo mondo, ma evoca anche quella nebbia che impedirà quasi completamente di vederlo, dalla nave, quel nuovo mondo ormai a portata di mano[3]: evoca, soprattutto, quella rimozione dei/dai luoghi che i personaggi hanno subito, suggerisce una spazio neutro, privo di riferimenti identitari, spazio che rende invisibili. Ma la sequenza conclusiva rappresenta anche uno straordinario (e raro, nel panorama attuale del cinema italiano) momento di *cinema puro*, con l'effetto caleidoscopico dato dal ritmico scomparire e riaffiorare delle sagome nere, in campo lunghissimo, in un mare lattiginoso, che dà piena conferma del talento visivo di Crialese.

Nuovomondo

Oltre che sulle rispettive soglie, *Respiro* e *Nuovomondo* s'incontrano a molti altri livelli. L'anomalia rispetto alle rigide convenzioni sociali su cui si regge la comunità di appartenenza, l'ansia di libertà e indipendenza, rappresentata in *Respiro* da Grazia (Valeria Golino), è incarnata in *Nuovomondo* da un'altra donna, Lucy (Charlotte Gainsbourg)[4], misteriosa e imperscrutabile viaggiatrice inglese che si unisce alla partenza alla famiglia di Salvatore. In entrambi i casi, il fronte a tutela delle norme comunitarie non è così compatto: Pietro (Amato), marito di Grazia, e Salvatore (che diventerà promesso sposo di Lucy nel corso del film) nutrono per le due donne un misto di timore, adorazione, senso di protezione; tra venerazione e severa disapprovazione gli atteggiamenti dei due figli di Grazia (Francesco Casisa e Filippo Pucillo, figli di Salvatore in *Nuovomondo*), mentre la figlia più grande tende in qualche modo a cercare una zona di confine tra la sventatezza euforica o disperata della madre e il bigottismo dell'isola. E se in *Respiro* le rispettabili comari non hanno esitazioni nello schierarsi contro Grazia, più complesso e sottile l'atteggiamento della madre di Salvatore in *Nuovomondo*, Donna Fortunata (Aurora Quattrocchi), che tratta a lungo Lucy con diffidenza e disprezzo prima di accettarla, ma che è naturale depositaria della saggezza e delle tradizioni della comunità, e ne dà prova prendendosi carico in prima persona della donna a cui la tempesta in mare ha ucciso il figlio appena nato (nella bellissima sequenza in cui le donne, in fila, si petti-

nano vicendevolmente i capelli, accompagnate dal canto di Donna Fortunata). Più sottile e complesso, *Nuovomondo* è tuttavia organizzato in una struttura in tre atti che lo rende più solido e organico di quanto risultasse *Respiro*. Tre atti e tre luoghi o, meglio, un luogo (natio, identitario) e due *nonluoghi*: la nave per la traversata, l'isola della quarantena (e nessun luogo d'arrivo: le Americhe rimangono invisibili). Come si accennava poco sopra, sono le specificità spaziali a determinare le scelte di messa in scena: gli interni della nave, in cui i passeggeri di terza classe sono stipati, si trasformano nel ventre di un gigantesco animale, che sono soprattutto gli effetti rumoristici (i tonfi, i rimbombi, i gorgoglii) ad evocare. Dall'organico all'inorganico: gli spazi di Ellis Island sono invece dominati da un rigore geometrico ossessivo e insensato, che ingabbia e violenta i personaggi, come ossessivi e insensati sono i test eseguiti sugli immigrati, per valutarne l'"idoneità" ad un *nuovomondo* che si configura, innanzi tutto, come perdita e lacerazione. Confinato per tutto il film nei luoghi dell'immaginazione, il *nuovomondo* si materializza all'improvviso nella claustrofobica geometria coercitiva di Ellis Island, per poi "dematerializzarsi" nuovamente nel finale poetico e visionario, che accenna con malinconica vaghezza ad un futuro (almeno nell'immaginario) del tutto incerto.

Valentina Re

Note

1. L'esordio al lungometraggio è datato 1997, con il film *Once We Were Strangers*.
2. Sui rapporti tra incipit e finali di *Respiro* e *Nuovomondo* si vedano anche Chiara Borroni, "C'era una volta la Terra Promessa", *Cineforum*, n. 458, ottobre 2006, pp. 43-46 e la rubrica "The End" di *Segnocinema*, n. 142, novembre-dicembre 2006, p. 58 (firmata qui da Marcello Garofalo).
3. Ma anche ad Ellis Island il nuovo mondo rimarrà invisibile dietro vetri opachi.
4. Le due figure femminili sono state messe in relazione anche da Daniela Zanolin, "La dea dei due mondi", *Segnocinema*, n. 142, novembre-dicembre 2006, p. 34.

Inland Empire (David Lynch, 2006)

A little boy, went out to play. When he crossed the door, he saw the world. But he caused a reflection. That, was when Evil was born: and Evil followed the boy.

Nel descrivere le immagini della propria infanzia, è frequente che David Lynch alluda a vere e proprie inquadrature mentali: il cielo azzurro, un aereo che lo attraversa rombando in *totale*, e accanto a questo un *dettaglio*, la saliva che si mescola al sangue. L'*altrove*, lo spazio, fra queste due brevi, sfuocate sequenze, è ciò che costituisce l'*Inland Empire*. Non si tratta di una regione della California meridionale, non di un luogo materiale, come non lo erano già precedentemente *Mulholland Drive* (2001) o *Twin Peaks* (1990-91). Si può affermare che tutto il cinema di Lynch si svolga nello stesso nonluogo: la soffitta di *The Grandmother* (1970), lo spazio all'interno di un termosifone (*Eraserhead. La mente che cancella, Eraserhead*, 1977), o dietro un armadio (*Fuoco cammina con me, Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992), il bosco o la "loggia" di *Twin Peaks*. È a partire dall'immagine sonora del rombo dell'aereo che Michel Chion formula il concetto di *droni*: suoni, rimbombi e ronzii incessanti, caratteristici di tutto l'universo lynchiano.
È il suono a determinare lo spazio nel cinema contemporaneo e allo stesso tempo a definire le coordinate di questi nonluoghi, o meglio a stabilire le connessioni fra spazio fisico e spazio mentale nel cinema di Lynch. Ci riferiamo allo spazio fisico nella sua accezione materica (qualità di un'opera la cui forza espressiva poggia sulle proprie caratteristiche organiche) persistente nella produzione dell'autore fin dalla formazione pittorica dei primi anni. È noto il passaggio di Lynch al *film painting*, alla pittura animata, proprio a seguito della frustrazione per l'assenza di suono nelle arti visive. L'autore conferma inoltre una predilezione per le forme brevi (il quadro in movimento, la serie ad episodi, il cortometraggio, il cartone animato) includendo in *Inland Empire* la serie di corti intitolata *Rabbits*, visibile in rete negli ultimi mesi. Se i diversi piani di realtà, nelle primissime realizzazioni, si contrappongono spazialmente in modo violento (mediante l'uso di tecniche eterogenee, dal disegno animato, alle sovrapposizioni, alle riprese in ambienti astratti e stilizzati), già con *Eraserhead* l'autore opera in direzione di un raccordo fra gli elementi visivi coerente e orientato verso il cinema classico. È in questo che *Inland Empire*, pur ponendosi come un punto d'arrivo nella filmografia lynchiana, differisce e, come vedremo, rappresenta un caso isolato. Mentre in tutti i film precedenti il regista aveva optato per un *découpage* in cui campo e controcampo, insieme e dettaglio, fuoco, angolazione e profondità si articolavano in modo puntuale ed omogeneo, nell'ultimo film lo spazio viene definitivamente destrutturato e deformato. Ciò avviene grazie ad un uso, finalmente, consapevole e provocatorio del supporto digitale: la macchina è ora febbrilmente attaccata ai personaggi, ora paralizzata e distante. L'immagine che ne risulta è spiazzante, perturbante ed allo stesso tempo ambiguamente rozza ed amatoriale. Grace Zabriskie (già in *Cuore Selvaggio, Wild at Heart*, 1990, e nei panni della madre di Laura Palmer in *Twin Peaks*) dà inizio al film recitando una filastrocca (vedi la citazione iniziale). È proprio nello spazio attraversato dal ragazzino fra la porta (un attraversamento ricorrente, pensiamo al quadro di *Fire Walk With Me*, come al finale di *Lost Highway*, 1997) e "il mondo" che si svolge il film. Lo spazio di uno specchio, di un riflesso, in termini temporali "l'ombra di un futuro passato" di *Twin Peaks*. La filastrocca viene ripetuta, ma stavolta si riferisce ad una bambina: "she's lost in the Marketplace...but not in the market, *behind* the market": ancora una volta il riferimento va ad uno spazio nascosto, fuori-campo. È qui che il personaggio interpretato da Grace Zabriskie punta il dito nel prologo del film, indicando dove inizierà la vicenda: fuoricampo. Il doppio, la binarietà delle figure maschili (*Lost Highway*) e di quelle femminili (*Mulholland Drive*) è sintetizzata, e superata, in questo film da due elementi: la doppia versione della filastrocca da un lato, il rapporto tra *visione* e *riconoscimento* leggibile nello sguardo di Laura Dern spettatrice e attrice. In *The Art of the Ridicolous Sublime – On David Lynch's Lost Highway*, Slavoj Žižek sintetizza le due posizioni critiche ricorrenti sul regista. Da un lato il cinema di Lynch viene considerato freddo e ironico, in un'ottica postmoderna, orientato verso la rielaborazione della tradizione *noir*. Dall'altro, nell'approccio critico definito *New Age* da Žižek, esso prenderebbe luogo nell'universo del subconscio, nel quale misteriose energie vitali attraversano tutti i corpi e, all'infinito, tutte le scene. *Inland Empire* è, ancora una volta, *altrove*. Ha luogo nel subconscio, nel "cervello paranoico lynchiano" (e più che mai nella protagonista sono evidenti i riferimenti alla fenomenologia paranoica), ma al contempo si svolge nel set, nella sala (si veda il finale), dentro il proiettore stesso (si potrebbe così spiegare l'uso, costante in tutta la filmografia del regista, delle luci intermittenti, come trasfigurazione del meccanismo di proiezione).
È proprio il digitale che marca la differenza di questo film: come osserva Chion, i corpi lynchiani non sono materia caduca, essi sono piuttosto "fili", "trasduttori". Nel flusso indistinto delle immagini numeriche i personaggi sono più che mai fantasmi, le cui ombre abitano gli spazi indistinti di un *altrove*, fra il set e la sala, *entre le cerveau et le ventre*.

Maurizio Buquicchio

Laura Dern in *Inland Empire*

Musical e sincronismo: malattie del realismo socialista

Un commento alla retrospettiva "Storia segreta del cinema russo"

Il tempo è denaro, recita la Bibbia dei capitalisti. Questa massima informa un cinema, che è un sistema. In principio il sistema si chiamava Hollywood e aveva le sue leggi. Presentare un campo e controcampo secondo lo schema dei 180̊. Mai inclinare l'asse della soggettiva oltre i 30̊. Ma innanzi tutto, da manuale, il suono deve essere sincrono. Ogni cosa deve sembrare naturale, come dal vero. Lo scopo: fornire il maggior numero di informazioni nel minor tempo possibile. La gran parte dei film in vetrina a Venezia si fonda su questi solidi principi. Paradossalmente persino i russi in retrospettiva – anche i famigerati "russi proibiti dal Cremlino" – rientrano nella categoria. Inizialmente per i cineasti sovietici resistere all'invasione americana vuol dire opporsi tenacemente a questo stile. Con l'avvento del sonoro si registra un'inversione di tendenza. Scacco all'avanguardia, largo al realismo socialista. Ma con lentezza. Il prof. ˇorin, infatti, appronta tardi il suo dispositivo d'incisione e riproduzione del suono su pellicola. In compenso i teorici fanno da subito un balzo di tigre in avanti. Già nel 1928 stilano il *Manifesto dell'asincronismo*, schierandosi contro ogni servile imitazione della realtà. Cosa resterà del manifesto? Lo abbiamo visto a Venezia. Qualche tirata sperimentale in *Volga-Volga* (Grigorij Aleksandrov, 1938). Ad esempio la sequenza della corsa verso Mosca. Due battelli a motore risalgono il fiume, mentre la canzone di Dunja è suonata a tempo di danza. Prima sfreccia un idrovolante ultraerodinamico e il ritmo della musica è quello sincopato del jazz. Poi scivola un'imbarcazione a vela e il *leit-motiv* si raffina eseguito da strumenti a corda. A parte certi effetti di rumore ritardato nel complesso il film ha già un impianto classico. In sintesi, cinema parlante e musicato. Sincronismo e realismo: eresia dell'asincronismo. D'altronde dal 1934 non siamo più nel cinema monopista, in cui il fuoricampo è il rapporto tra ciò che si vede e ciò che si sente. Già si miscelano i suoni e si doppia. Insomma si falsa. Un uso eccessivo di suoni *acusmatici* (di cui non si vede la fonte) può costituire reato. Così come un montaggio veloce senza continuità dialogata. A partire dagli anni Trenta è gara aperta tra Unione Sovietica e Stati Uniti. Le sfide si moltiplicano, alimentando nuove leggende. I comunisti importano dagli americani i potenti trattori Ford per dissodare le steppe. E viceversa, gli americani importano dai comunisti il genere del *musical*. Scontando un ferreo sistema di quote, che rende difficile procurarsi persino un Hitchcock, in URSS non resta che proiettare film domestici. Proliferano così melodrammi esterofili contraffatti in stile russo. È un *revival* di facili commedie sentimentali borghesi. Di musical e *music-hall* ambientati in improbabili esotiche località. Donde torna in auge Odessa, ovvero la Hollywood sul Mar Nero. Per giunta, in *La combriccola allegra* (*Vesëlye rebjata*, Grigorij Aleksandrov, 1934) si riabilitano certe *dames* in bianca crinolina che appaiono come vere e proprie redivive. Come spettri di una classe estinta dietro la garza dell'obiettivo. Ma questa specie di borghesia non era morta e sepolta dai tempi di *Ottobre!* (*Oktjabr*, Sergei M. Ejzenštejn, 1928)? E che dire delle ballate di Chopin in *Primavera* (*Vesna*, Grigorij Aleksandrov, 1950)? Credevamo che Chopin fosse solo per i cadetti zaristi, che si dilettano ignorando l'ammutinamento del *Potëmkin*. Certo, *La combriccola allegra* realizza il riscatto di una Cenerentola sovietica. Ma in generale vige una riconciliazione di classe. Nessun conflitto, nessun montaggio delle attrazioni. Soltanto isolate schizofreniche *gags*. È questa una lunga stagione che dura fino al 1963, anno del musical *Il rione di Èerëmuškij* (*Èerëmuškij*, Gerbert Rappaport, 1963). Nella nuovissima periferia di Mosca si canta e si balla a colpi di ruspe e vertiginosi voli su carrello elevatore. In parallelo si edificano colossi di cemento e finalmente il grigio sogno sovietico si avvera: proprietà privata e matrimoni, tutto in Technicolor. In *Trattoristi* (*Traktoristy*, Ivan Py'rev, 1939) i cori s'accordano all'unisono e, tra i pochi solisti, il capo commissario somiglia sinistramente a Stalin. Anzi di film in film, si consolida un sospetto inquietante. Ogni comparsa, ogni protagonista possiede un che di famigliare perché richiama un'icona politica, un tipo nazionale, una star. Si cercano fisionomie di successo e se ne creano *ex novo*. Nasce la Marlene Dietrich dei russi: la bionda Vera Orlova. E si torna nei teatri di posa per sublimare la messinscena nel mondo ideale dei divi. In *Primavera* si filma il film nel film, senza spezzare l'illusione del dispositivo. Si assiste alla lavorazione di una commedia presso lo Studio 27. Il meccanismo è scoperto al punto che, durante una passeggiata notturna tra i canali di una Pietrogrado posticcia, si fissano due lune in una stessa inquadratura. Infine gli attori aggirano la mdp e ci salutano. Era tutto un equivoco, un gioco spiritoso. E si chiude con l'inno nazionale sulle parole in epigrafe: "verso un radioso avvenire", nel cinema. Nella vita reale vige

La via luminosa

un silenzio assoluto: "un silenzio di tomba". In fondo "è ciò che serve all'artista per creare", strilla il maestro al collettivo di musicanti deliranti in *La combriccola allegra*. Quel "silenzio di tomba" suona sinistro. La prima opera firmata da Aleksandrov è *La combriccola allegra*. Al momento dell'uscita della sua terza (*Volga-Volga*), molti dei collaboratori impiegati non hanno la possibilità di vederla perché condannati al lager da Stalin[1]. Intanto al Boloj si balla come alla corte dei Romanov, al ritmo di fughe e preludi spagnoleggianti, secondo la tonalità consolante del Do. Questo teatro compassato si ripete placidamente anche al cinema. *Una storia musicale* (*Muzykal'naja istorija*, Ivanovskij e Rappaport, 1940) è un banale dramma da camera. Come la Orlova a *Primavera*, i trattoristi del film omonimo avanzano verso di noi, strizzando l'occhio. Istigano a credere in un assioma: nessuno scarto tra arte e realtà. Esiste solo il realismo socialista. Tuttavia nel fuoricampo, in un cono d'ombra che il cinema di finzione non deve osservare, si apre uno scorcio devastante. Da una parte si recita la commedia. Dall'altra, nella realtà, si vive la vera tragedia delle purghe politiche. Il siparietto di Venezia si alza sulla "storia segreta del cinema sovietico". In che senso "segreta"? Diciamo semmai alienata. Si balla e si canta per non pensare. Si va al cinema per evadere. Esattamente come fa Stalin nel 1939, ignorando che, intanto, Hitler invade la Polonia e presto punterà su Mosca. Quanto più si fa realista, tanto più il cinema perde il contatto con la realtà. A distanza di mezzo secolo, il musical sovietico è un facile bersaglio della critica. A Venezia piuttosto facciamo ironia sui bolscevichi. Sorridiamo di

Primavera

una facile ideologia estinta. Dimenticando che oggi ne scontiamo una nuova: Venezia, lo spettacolo, il Capitale.

Dunja Dogo

Note

1. Alëona Šumakova, "Grigorij Aleksandrov / Biografia", in *Catalogo della LXIII mostra internazionale d'arte cinematografica*, 30 agosto-9 settembre, Venezia, Electa, 2006, p. 208.

II Le Parole dello Schermo
Bologna, 27-30 giugno 2006

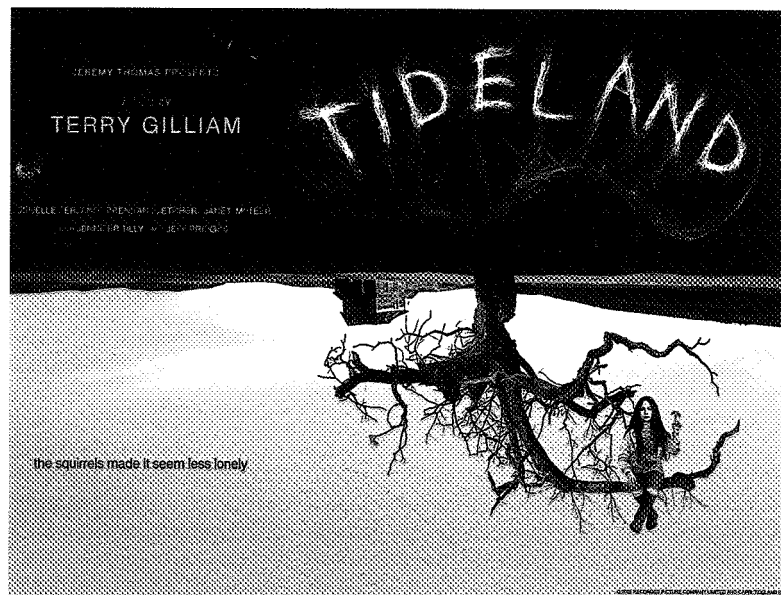
Tideland (Terry Gilliam, 2005)

Dicono che il gioco sia una prerogativa dei bambini. Beh, non sempre. Sono seduta nella poltrona rossa del cinema mentre aspetto l'inizio dello spettacolo, quando poco distante da me noto un paio di ghette bianche con sopra disegnato Gatto Silvestro. Alzo lo sguardo e al posto di un giovane eccentrico e modaiolo di fronte a me c'è un uomo biondo, sulla sessantina, che tiene precariamente tra le mani grandi un gelato ancora più grande. Ha un'espressione beata sul viso, con tutta la vaniglia che gli sta colando sulla manica nera della giacca. Mi viene da ridere tanto insolita è la situazione perché lui, Rutger Hauer, il platinato replicante di Ridley Scott, incrocia il mio sguardo e ammicca soddisfatto per la sua scelta culinaria. L'atmosfera complice che si crea è il giusto preambolo per la visione, tanto che quando Terry Gilliam sale sul palco, torna tutto. "Questo non è quel genere di film" – dice al pubblico – "lasciatevi andare per almeno un paio d'ore, perché per comprendere appieno la storia è necessario tornare un po' bambini". Non me lo faccio ripetere, sprofondo nella poltrona rossa come una dodicenne, e mi preparo ad assistere all'ultima favola dell'ex Monty Python.

L'ironia e la satira hanno sempre fatto parte del registro stilistico di questo regista, ma è anche altrettanto vero che la dimensione del gioco spesso e volentieri ne costituisce la base di partenza narrativa. Lasciare libero circolo all'immaginazione è un tema che ricorre anche in questa "Terra delle maree", dal momento che la storia è interamente raccontata dagli occhi di una bambina di nove anni attraverso il suo personale mondo fantastico. Jodelle Micah Ferland è Jeliza Rose, una piccola creatura che vive in un mondo adulto di degrado e dissolutezza, a cui sopravvive solo grazie alla fantasia. I due genitori eroinomani non si occupano della loro bambina, mentre lei al contrario li assiste alla stregua di un'infermiera nei loro viaggi malati. Quando la madre muore per overdose il padre, un ex cantante rock ormai fallito (interpretato da un perfetto Jeff Bridges), decide di portare la figlia nella vecchia casa di campagna della sua famiglia, per evitare l'intervento dei servizi sociali. Questo luogo sinistro e decadente, che spunta come una reliquia in mezzo a sconfinati campi di grano giallo, sarà il teatro dell'ultimo viaggio di Jeliza nella sua infanzia. L'apicoltrice Dell e suo fratello Dickens, un uomo minorato con la passione per gli esplosivi, saranno i suoi traghettatori verso la consapevolezza, e alla fine Jeliza piangerà lacrime vere quando si renderà conto di ciò che accade davvero nella realtà. Capiterà un fatto, un incidente ferroviario, che con la stessa violenza di una deflagrazione porterà questa bambina ad avere coscienza che nella vita i sogni hanno una fine.

Ispirato all'omonimo libro di Mitch Cullin, definito dalla critica come la risposta femminile a *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), questo racconto tocca il cuore per la dimensione fantastica con cui una bambina precoce come Jeliza Rose riempie la desolazione del reale. Il film tuttavia non parla di tossicodipendenza, degrado sociale e violenza con la pretesa di farne una denuncia, ma racconta semplicemente come questa piccola bambina riesca a reagire ai crudeli eventi che la circondano con la sola forza della fantasia, celebrando quella capacità d'evasione che talvolta rende i bambini più riparati degli adulti di fronte al dolore. Infatti Jeliza è capace di superare la morte del padre, immaginandolo intrappolato in un sonno profondo al pari di una Bella Addormentata nel Bosco, e ogni sera si raccoglie sulle sue ginocchia, per raccontargli la favola della buona notte. Abitare un mondo immaginario che non si distingue dalla realtà può però degenerare in un atteggiamento psicotico molto pericoloso, come dimostrano gli amici di Jeliza Rose. Per ciò la scelta di crescere, di raggiungere un certo livello di consapevolezza, resta un compromesso necessario. Terry Gilliam racconta esattamente questo passaggio intimo e delicato verso l'adolescenza, in cui una parte infantile di noi ci abbandona per sempre, perché si tratta di un viaggio di sola andata. Il regista segue la piccola Jeliza nella sua fuga distorta dalla realtà senza esprimere alcun giudizio, e nemmeno lo spettatore è portato a farlo. Piuttosto è il pubblico a tornare bambino di fronte ad una storia che descrive un passaggio fondamentale che ci accomuna tutti.

Il metro stilistico della fantasia filtra qualsiasi impurità, le immagini esplodono in tutta la loro bellezza – che verrebbe da dire "quasi" sovrannaturale, e nemmeno temi come quello della prima sessualità sono imbarazzanti da affrontare. Il tutto resta sospeso in un'atmosfera onirica e surreale, che Nicola Pecorini, il direttore della fotografia, ha descritto magistralmente opponendo interni bui ed oscuri, ad esterni luminosi e accecanti, che quasi stordiscono per la loro sconfinata grandezza. Le prospettive distorte scelte da Gilliam raccontano un universo delirante, che risucchia lo spettatore come la tana del *Bianconiglio* con Alice, e lo trasporta in un'inconsapevole e continua fuga, fatta di corse funamboliche tra i campi, *trip* lisergici e fondali oceanici che si sostituiscono alla realtà. La colonna sonora di Jeff Danna ha saputo dare quel tocco di suggestione che Gilliam ha prontamente sfruttato per costruire ancora una volta un mondo parallelo, in cui il pubblico nuota come fosse nel liquido amniotico materno. La storia raccontata ci riporta indietro nel tempo e ci pone di fronte all'origine di tutto, completando così un percorso catartico di rinascita, in cui noi perfettamente ci riconosciamo. "La terra delle maree" è un film gotico difficile da metabolizzare, che sicuramente rimane al di fuori degli standard hollywoodiani, ed anche la sua genesi produttiva lo dimostra. La pellicola infatti è nata quasi per caso, grazie alla volontà e alla testardaggine non solo di Gilliam, ma anche della Capri Film di Gabriella Martinella e della HaNaWay produzione di Jeremy Thomas. Fin dall'inizio considerato un progetto a basso budget *Tideland* è stato girato in Canada durante le pause di produzione de *I Fratelli Grimm e l'incantevole strega* (*The Brothers Grimm*, 2005) e, per quanto possa suonare strano, Gilliam si è sempre dimostrato contento di aver coltivato un progetto che gli permettesse di non avere limiti di rappresentazione, perché non sottostava alle rigide regole commerciali dei grandi prodotti americani. Avere il pieno controllo del processo creativo gli ha permesso di ritornare bambino e di giocare con l'immaginazione. Un film che per regola o si ama o si odia, ma se si accetta il gioco e ci si abbandona travolge e arriva a colpire in pieno il bersaglio.

Barbara Di Micco

II Biografilm Festival - International Celebration of Lives
Bologna, 7-11 giugno 2006

Prima della catastrofe: *Citadel* (Atom Egoyan, 2005)

Arsine Kanjian è la compagna di Atom Egoyan. Ed è una delle sue attrici: la retorica la definirebbe "musa", ma il ruolo non si attaglia a questa donna bella, indipendente, un po' spigolosa, fiera delle sue origini libanesi. Proprio al Libano è dedicato questo documentario spontaneo del cineasta, che segue la moglie (con una DV leggera e capace di catturare colori magnifici) nel suo viaggio di ritorno in Libano dopo 28 anni di assenza. È dunque un esperimento strano, quello di Egoyan, senza budget né sceneggiatura (come recita il lancio del film, peraltro mai distribuito in Italia), l'esatto contrario del suo cinema calibrato, cerebrale e filosofico, dalle strutture narrative stratificate e dal senso spesso occulto. Il film, di per sé, ha un lato di interesse forte nel contesto del festival: è infatti una specie di documentario-dedica che un cineasta fa alla moglie, affermando – attraverso l'atto stesso del girare l'opera – l'importanza del suo viaggio, che vale la pena immortalare poiché i 28 anni di assenza della donna corrispondono a 28 anni di vita del Libano. Molti, infatti, sono i momenti di commozione, i ricordi della guerra e i momenti di buio terrore vissuti sulla propria pelle dalla protagonista. Memorie che ritornano a galla, su cui Egoyan e Arsine Kanjian lavorano coraggiosamente, come quando vanno a visitare i luoghi della strage di Sabra e Chatila. Qui, in particolare, si concentra uno dei momenti più forti del film, quando Egoyan si accorge di trovarsi esattamente nella stanza vista in una fotografia dell'epoca, scattata a massacro appena avvenuto. Trovarsi lì, calpestare il luogo dove tante persone erano morte coprendo il terreno col proprio cadavere, riprendere, tanti anni dopo, lo spazio concreto della strage attraverso un nuovo mezzo di riproduzione – sia pure digitale – è cosa che il cineasta armeno enfatizza con intelligenza. Meno interessanti, invece, i commenti "poetici" in voce over di Egoyan o la tendenza ad appesantire in termini simbolici anche i momenti di leggerezza che durante il viaggio, per fortuna, emergono serenamente.

Ma ciò che, al momento di scrivere, rende *Citadel* davvero impressionante ha a che fare con il momento nel quale è stato girato e con gli avvenimenti di questa estate. Chi scrive ha visto il film a giugno, e poche settimane dopo esplodeva il nuovo conflitto israelo-libanese, o meglio la guerra tra esercito di Tsahal ed Hezbollah. Ebbene, se in *Citadel* stupisce scoprire la vitalità di Beirut e la capacità di ripresa di una metropoli piena di locali, discoteche, concerti, colori e suoni, l'esperienza di assistere poi a una nuova cancellazione brutale della pace libanese è semplicemente intollerabile. Allo spettatore dunque accade un po' quello che accadeva a Egoyan nel film. Vedendo un telegiornale di agosto, ci si accorge che le riprese della Beirut spettrale e bombardata sono state realizzate nello stesso luogo, allegro e fittissimo di persone, mostrato dal film. Se si pensa all'irrazionalità di un conflitto, quello del 2006, in cui una nazione bombardava il nord di un altro paese per punire una frangia estremista del sud, peraltro mai sconfitta e infine vincitrice della battaglia, si può comprendere l'ulteriore insensatezza del sangue innocente versato e del prezzo pagato da una nazione nuovamente distrutta.

Roy Menarini

Citadel

Morte ogni pomeriggio: *Josh's Trees*

L'interesse e la curiosità del pubblico nei confronti del cosiddetto *biopic* risultano confermate da numerosi film usciti nell'ultimo paio d'anni: da *Walk the Line* di James Mangold, su Johnny Cash, (2005) a *Capote* (Bennett Miller, 2005), da *Cinderella Man* di Ron Howard (2005) alla prossima grande produzione di Steven Soderbergh: *Guerrilla*, in cui uno straordinariamente somigliante Benicio del Toro interpreta il ruolo del comandante Ernesto Che Guevara. In questo contesto, il festival bolognese dedicato alle biografie e alla celebrazione di vite illustri, singolari, turbolente o semplicemente complicate, come quella di ognuno di noi, si conferma un appuntamento di tutto rilievo. Articolato in sei sezioni più una – quella dedicata al monumentale progetto *I bambini di Golzow*, nato da una idea di Karl Gass e realizzato da Winfried e Barbara Junge[1] – il festival ha offerto numerose anteprime, tra le quali quella dell'atteso *Grizzly Man* di Werner Herzog e del documentario *low budget* di Atom Egoyan, *Citadel*.

Appuntamento dal titolo curioso e, presumibilmente, poco adatto ai superstiziosi, è stato quello con la sezione intitolata "Morte ogni pomeriggio", che da mercoledì a sabato ha presentato film incentrati su tematiche difficili e controverse: l'incesto, la malattia, il suicidio, la morte. Nonostante la durezza dei temi e la crudezza con cui sono stati affrontati, i film della sezione ci sono sembrati accomunati da uno sguardo lucido e mai banale, che non pone la questione del giudizio di valore, ma che restituisce piuttosto una serie di emergenze, portando lo spettatore a compiere un percorso drammatico in modo assolutamente rigoroso. Al regista Peter Entell, presente al festival e autore di *Josh's Trees* (2005) presentato in questa sezione, è stato attribuito il premio per la categoria *Home Movies*, assegnato dall'omonima associazione bolognese che da anni si dedica alla raccolta, alla conservazione e alla promozione del film di famiglia[2].

Josh's Trees è un film struggente, a tratti doloroso, ma è soprattutto un lavoro estremamente personale, intimo, che apre un'intelligente riflessione sul rapporto tra cinema e memoria. Il film, fortemente voluto da Entell, è dedicato a Josh Hanig, *filmmaker* americano e amico fraterno di Entell, con il quale condivideva un percorso personale e professionale durato trent'anni. Hanig, scomparso nel 1998 a causa di un tumore, poco prima della morte fece promettere ad un gruppo d'amici, molti dei quali a loro volta registi come lo stesso Entell, d'essere presenti e attivi nella vita del figlio Marshall, che allora aveva meno di un anno. Ma sopratutto, Hanig chiede agli amici di sempre di raccontare al figlio chi era suo padre, per aiutarlo a ricostruire il ritratto di un uomo che non conoscerà mai. Un impegno gravoso e difficile che Entell accetta e svolge con l'unico mezzo che ha disposizione ed attraverso l'unico linguaggio che conosce: quello del cinema.

È grazie all'occhio della macchina, attraverso la comune decisione di diventare registi, i numerosi lavori svolti nella loro carriera, i filmini di famiglia (il video del matrimonio di Josh, la nascita di Marshall...) che Entell può farsi custode e testimone di una memoria storica che, un domani, diventerà un prezioso documento per il giovane Marshall. L'immagine di Hanig che Entell ricostruisce, quindi, non è fatta di uno stucchevole ritratto apologetico per restituire al figlio l'idea di un padre perfetto. Tutt'altro. Nell'immagine che apre il film vediamo un giovane Josh ruttare fragorosamente dopo aver bevuto una bevanda gassata durante una gita. La ricostruzione che Entell può mettere a disposizione di Marshall e degli spettatori è ben racchiusa in questa immagine. È la vita di un uomo normale con i suoi lati oscuri, le sue difficoltà e le sue indecisioni; è un ritratto fatto di piccoli aneddoti, di trent'anni di lettere, fotografie, racconti di viaggi in Europa e gite al *Joshua Tree National Park*. È il racconto di una vita come tante, che l'occhio della macchina da presa contribuisce a rendere eccezionale e restituisce senza filtri e pudori anche nei suoi momenti più difficili: la scoperta della malattia, il progressivo indebolimento, gli ultimi giorni in ospedale, il funerale di Josh. Il film si sarebbe potuto concludere così, con la scomparsa del suo protagonista, ma la scelta di Entell è diversa, coraggiosa e controversa al tempo stesso, molto più marcata. Fedele all'impegno preso con il suo amico il regista non si limita a ricostruirne il percorso esistenziale e umano, ma s'inserisce attivamente nella vita di Marshall filmando alcuni dei momenti passati con lui. Insegnando a Marshall le cose che sa fare meglio (giocare a basket, operare una videocamera), Entell restituisce per intero il padre al figlio, senza sovrapporsi, ma mettendosi semplicemente a disposizione in qualità di testimone, custode della memoria e amico fraterno. La vita va avanti e l'amicizia tra i due uomini rinasce in quella tra il regista e il bambino. Il film esce dalla dimensione puramente cronachistica, restituendo

uno sguardo mobile e articolato: una tra le tante tessere di quel complesso mosaico che è la vita umana.

Veronica Innocenti

Note

1. Alice Autelitano, "Kinder von Golzow/I bambini di Golzow", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 10, settembre 2005, p. 50.
2. http://www.homemovies.it

Josh's Trees

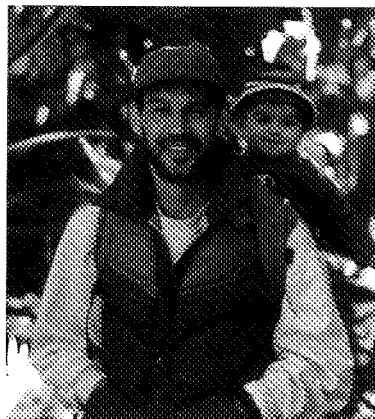
XLII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro
Pesaro, 26 giugno-2 luglio 2006

20ª Evento Speciale. La meglio gioventù. Esordi italiani 2000-2006

La sindrome di Crono

Il 20ª Evento Speciale dello storico festival pesarese ha dato conto, non so se della vitalità, ma certo della ricchezza del panorama offerto dagli esordi nel cinema italiano più recente. Accanto alla evidente sensazione di "mappatura" delle questioni che la cronaca e la sociologia spicciola hanno sottolineato negli ultimi anni (la guerra e le tensioni della politica internazionale di *Radio West*, Alessandro Valori, 2006, *Private*, Saverio Costanzo, 2004, *Il silenzio dell'allodola*, David Ballerini, 2005; diritti delle coppie di fatto e l'omosessualità di *Il vento, di sera*, Andrea Adriatico, 2004, *Mater Natura*, Massimo Andrei, 2004; le conseguenze dell'emigrazione di *Saimir*, Francesco Munzi, 2004 e *Tornando a casa*, Vincenzo Marra, 2001; la vita scolastica e le sue negligenze e le sue attitudini positive di *Medley*, Gionata Zarantonello, 1999 e *Notte prima degli esami*, Fausto Brizzi, 2006; le incognite di un'infanzia difficile di *Pater familias*, Francesco Patierno, 2003 e *Anche libero va bene*, Kim Rossi Stuart, 2006 ecc...) si è registrato anche una più interessante vocazione teorica nella rivalutazione simbolica degli spazi (*L'isola*, Constanza Quatriglio, 2003, *L'iguana*, Catherine McGilvray, 2004 *PerdutoAmor*, Franco Battiato, 2003, *Ballo a tre passi*, Salvatore Mereu, 2003, *Capo Nord*, Carlo Luglio, 2003), in particolare di quelli urbani e periferici (*Fame chimica*, Antonio Bocola, Paolo Vari, 2003, *Giravolte*, Carola Spadoni, 2001, *LaCapaGira*, Alessandro Piva, 2000), o nella valutazione dei percorsi, psicologici o filosofici, dell'identità dei personaggi (*L'uomo in più*, Paolo Sorrentino, 2001, *Il dono*, Michelangelo Frammartino, 2003, *L'estate di mio fratello*, Pietro Reggiani, 2005 e, di nuovo, *L'iguana*) o ancora un tentativo, dove spesso le ambizioni non hanno corrisposto ai risultati, di innovare la "forma" del cinema italiano (*Medley*, *Sangue. La morte non esiste*, Libero De Rienzo, 2005, *Zora la vampira*, Antonio e Marco Manetti, 2000, *The protagonists*, Luca Guadagnino, 1999, *Movimenti*, Claudio Fusti e Serafino Murri, 2004, *Almost Blue*, Alex Infascelli, 2000).
Prescindendo dalle conclusioni che si possono trarre dalla visione dei film, dall'individuazione in essi di costanti o di punti di rottura, si sono potute rinvenire interessanti considerazioni anche nei dibattiti e nelle presentazioni – brevi ma battagliere – che li hanno accompagnati.
In particolare sembra si possano distinguere due approcci differenti alle questioni in discussione. Quando sono avanzate da storici e filmologi, esse sembrano improntate ad una lettura che tenti di spiegare il cinema con se stesso, nei rapporti con la propria storia, le proprie consuetudini linguistiche e i paradigmi teorici che lo hanno segnato (un modo di accostarsi alla materia che potrebbe definirsi "autoreferenziale", se il termine non conducesse con sé quel tanto di negativo che aprioristicamente si suole attribuirgli). In particolare prevale la tendenza a far *reagire* i film italiani contemporanei con se stessi e con la storia cinema italiano, piuttosto che con quanto sta loro attorno. I cineasti sembrano invece disinteressarsi di questa variabile e concentrarsi, talvolta fino all'ossessione parossistica, sulle questioni produttive e, fra queste, particolarmente su quelle distributive.
Lo sforzo ermeneutico dei curatori, attraverso il quale si è provato a ridurre unitariamente i nuovi esordienti del cinema italiano sotto la categoria del rapporto, o meglio dello "scontro", con la generazione dei padri cinematografici (intendendo con "padri", più che i canonici autori degli anni sessanta, la generazione immediatamente precedente, ossia i cineasti che hanno rivelato la propria maturità negli anni ottanta e novanta) sembra scontrarsi contro il muro dell'indifferenza degli "interpretati".
Le riflessioni da parte dei giovani registi, sebbene sollecitate, sembrano essere elusive. Si ha l'impressione, piuttosto, che la questione appassioni e costituisca una delle componenti essenziali dell'immaginario dei padri stessi. Più che di un parricidio effettivamente messo in atto, ci si trova di fronte ad una sorta di "sindrome di Crono", ossia ad una preventiva afflizione paterna determinata da un atto di ribellione filiale esclusivamente potenziale. Si tratta di una somatizzazione della ferita prima ancora che sia stata inferta.
Se ne può concludere che il festival di Pesaro di quest'anno ha detto di un'"assenza" del cinema italiano, che non sembra costituirsi attraverso una dialettica Allievi/Maestri, segnando piuttosto una differenza radicale con quanto è stato in precedenza. Non si sviluppa alcun rapporto di prossimità o parentela e, dunque, non trova compimento alcun conflitto esplicito. Questa posizione, di radicale indifferenza con il "prima" è, se possibile, ancora più estremistica di quanto non possa essere un "corpo a corpo".
Questo festival di Pesaro ci ha suggerito qualcosa sul giovane cinema italiano e insieme ci ha parlato di quello più maturo, tormentato nel desiderio di connessione con l'altro da sé (in questo caso "i figli", gli esordienti) col quale vuole una relazione di familiarità, sia pure per rovesciarla in una proiezione fantasmatica. Se tanto dell'assenza del senso del tragico nel cinema italiano si è detto[1], in questo caso ci si trova di fronte ad una vera deriva "tragica" in senso classico. I cineasti degli anni ottanta e novanta sono, per ragioni anagrafiche, cresciuti a contatto con i riferimenti culturali della generazione degli anni sessantotto-settantasette, quando la superficie del "politico" era totalizzante, onnipervasiva e questioni che afferivano la dimensione privata od esistenziale, come la rimozione dei padri e la devastazione escatologica, diveniva-no "visione del mondo", *episteme*. Il progetto culturale e politico della rimozione (*I pugni in tasca*, Marco Bellocchio, 1965, *Colpire al cuore*, Gianni Amelio, 1983, *Padre padrone*, Paolo e Vittorio Taviani, 1977, *Grazie zia*, Salvatore Samperi, 1968, *Escalation*, Roberto Faenza, 1968) è anche affermazione di un possibile sociale non solo predicato, ma assorbito come modo di relazionarsi al mondo. I registi di quelle generazioni percepiscono chiaramente la propria perdita di contatto con il reale, per questo, inconsciamente, vorrebbero subire quel "parricidio" che essi stessi hanno compiuto sulla generazione precedente. Essi immaginano, da parte i giovani, una reazione quale sarebbe stata la propria a parti invertite. La risposta dei giovani autori è una raggelante freddezza, anzi un ancor più drastico mancato riconoscimento d'autorità.

Federico Giordano

Note

1 In particolare cfr. Gianni Canova, *Commedia e anticommedia nel cinema italiano contemporaneo. L'occhio che ride*. Milano, Editoriale Modo, 1999.

I Cinema - Festa Internazionale di Roma
Roma, 13-21 ottobre 2006

Il prestigio e il trucco

The Prestige (Christopher Nolan, 2006)

Il grado di inquinamento retorico intorno alla neonata Festa del Cinema di Roma è stato fatale per qualsiasi approfondimento intorno al senso dell'iniziativa e alla forma festival nel panorama contemporaneo. Sostenitori e detrattori, non di rado interessati e poco limpidi, si sono affannati con valutazioni poco pertinenti o quanto meno scarsamente lungimiranti. La Festa del Cinema di Roma, come sostengono i *Cahiers du Cinéma*, è stata prima di tutto una espressione del veltronismo? Ha raccontato una politica culturale senza interessarsi dei contenuti, e così hanno fatto direttori e selezionatori? È possibile, anche se quando ci si lamenta continuamente della mancanza di strategia culturale di Venezia, non si può poi opinare che ve ne sia effettivamente una altrove, quand'anche sgradita. La Festa del Cinema è una Notte Bianca lunga otto giorni? Anche questo potrebbe essere, e tuttavia bisogna vedere da quale prospettiva si guarda l'opera.
Curiosamente, a Roma, è stato proiettato un film importante anche in vista di queste riflessioni – assai poco visto dai critici presenti e poco recensito dai giornali che gli preferivano le anteprime a pochi giorni dall'uscita di *The Departed* (Martin Scorsese, 2006) o *A casa nostra* (Francesca Comencini, 2006): parliamo di *The Prestige* di Christopher Nolan, ritorno al cinema "mystery d'autore" del regista di *Following* (1998) e *Memento* (2000), che comunque aveva dato buona prova di sé anche all'interno della gabbia blockbuster di *Batman Begins* (2005).
Nolan, qui sceneggiatore nuovamente insieme al fratello, è evidentemente interessato all'intreccio tra struttura narrativa e mistero della mente. Tutti i suoi personaggi, compresi gli ossessivi illusionisti del film, cercano disperatamente di interpretare i segni. Nel loro caso, essendo la magia niente altro che un trucco, spiano il collega cercando di comprendere come abbia potuto fare una cosa che non sanno spiegarsi. A un certo punto, la scienza – personificata da Nikola Tesla (David Bowie), a sua volta in lotta con la cricca di picchiatori di Edison – fa il suo ingresso nel mondo della prestidigitazione e il fine Ottocento di Nolan diventa il luogo assurdo nel quale l'illusione, l'occulto e l'avanguardia scientifica si fondono per qualche momento.
Il film è debitore alla corrente fantascientifica dello *steampunk*, che immagina il mondo ottocentesco dominato dal progresso e dal positivismo come un universo parallelo nel quale superbe invenzioni mai scoperte sarebbero state in grado di cambiare il tempo e il mondo. E forse lo hanno fatto. Ed ecco allora che a un certo punto i due maghi si confrontano con il salto di logica primario e necessario al trucco supremo: lo sdoppiamento di sé, ottenuto nei modi che non si possono svelare a chi non ha visto l'appassionante film. È altrettanto elementare sostenere che *The Prestige* è un film sul cinema: non solo la teoria dello spettacolo di illusionismo allude alla forma-film, ma lo stesso periodo (1899) prescelto suggerisce che la scoperta più grande – in quel mondo di ciarlatani, inventori, artigiani, maghi, scienziati folli – sia proprio il cinematografo, forse il parto più brillante della civiltà sospesa tra tecnica e prestidigitazione.
È strano, si diceva, che questo film, con tutte le sue implicazioni sul cinema, non sia stato valorizzato dalla Festa e nemmeno accolto come opera-chiave dai commentatori. Anzitutto perché Nolan cerca di dare una spiegazione filosofica al fatto che gli spettatori sono tuttora pronti alla fascinazione narrativa. Vogliono essere stupefatti, accettano l'inganno e la finzione (che solo nel mondo poetico è un termine dall'accezione non negativa), si mettono persino nelle condizioni di accogliere l'incredibile – il che spiega una volta per tutte l'insuccesso dell'interattività cinematografica. A chi volete che interessi modificare ciò che si può godere solo passivamente e abbandonandosi al mondo (narrativo) esperito?
Ma ancora di più, *The Prestige* parla dei festival di cinema. Come? Presto detto. I due protagonisti, durante il film, si rendono conto che i trucchi, gli illusionismi sempre più esasperati e le diavolerie tecniche possono ben poco nei confronti di un pubblico stanco e attratto da altri spettacoli. Comprendono cioè che solo un trucco, quello dove scienza, magia e illusione convivono, è in grado di essere replicato all'infinito. Ed è quello della simultaneità, dello sdoppiamento e dell'*unicità* dell'esperienza. Bene, Roma ha compreso questo. Il cinema, inteso come consumo di film in sala, è disperatamente in declino. I festival arrancano tra un mondo sempre più stretto da indagare e una selezione che deve fare i conti con la folle proliferazione delle rassegne. È evidente che il "prestigio" di un tempo non esiste più: che se ne fa la gente dei contenuti, se li può avere in mille altri modi? L'unica possibilità, dunque, è di far diventare il cinema stesso l'*attrazione* principale, costruirgli intorno l'evento, solo che l'evento è la Festa. Con un coniglio dal cilindro, la Festa di Roma anticipa tutti quanti e prefigura l'avvenire del cinema: non sono solo i film a contare – ché in questo caso ci sarebbe da discutere, né più né meno che a Venezia –, ma la condizione nella quale il cinema può continuare a esistere. La sfida è dunque ricollocare il cinema nell'esperienza urbana, nella tradizione turistica più nobile, nelle catene del piacere testuale che non facendone più l'esclusiva ne ricreano la centralità e portano le persone a uscire di casa. Tutti qui, niente di meno e niente di più. Il futuro è convincere un gruppo di persone a trovarsi e partecipare a un'illusione, mentre la gran parte dei film e dell'audiovisivo in generale passerà, legittimamente, nella propria casa (*home*). La Festa di Roma intuisce che c'è un solo futuro possibile per i festival: instaurare una dialettica tra *outside* e *home*. Che questo sia il precipitato casuale di un atteggiamento populista in stile Notte Bianca è difficile da credere. Se non per Veltroni, per le persone che hanno condotto in porto questa prima edizione.

Roy Menarini

XXIV Torino Film Festival
Torino, 10-18 novembre 2006

Retrospettiva Claude Chabrol (seconda parte)

Innocenti dalle mani sporche

Instancabile, Chabrol continua dopo più di 50 film a fondere insieme Hitchcock e Lang (e non solo). Se l'ultimo *La commedia del potere* (*L'Ivresse du pouvoir*, 2006) riscrive *Quando la città dorme* (*While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1956) alla luce della scienza hitchcockiana dei non detti coniugali, il prossimo avrà il titolo quanto mai depalmiano di *La Fille coupée en deux*. Il suo però non è tanto il gesto modernista "pre-postmoderno" (o quantomeno pretarantiniano) *Nouvelle Vague* di combinazione giocosa dei materiali frammentari del passato cinematografico – quanto invece il gioco di prestigio di far sembrare ognuno dei due "già da sempre" anche l'altro. La passione inesausta con cui da decenni Chabrol ricostruisce la poetica dell'uno e dell'altro per constatare candidamente quanto sia labile il confine tra due cineasti così diversi è il contrario della museificazione (come anche della sua geniale reinvenzione godardiana): è pensare il cinema come quel non-luogo in cui la poetica si dissolve, e rimangono solo figure di cartesiana ambiguità.
Il lunghissimo sguardo in macchina in diretta TV dell'anchorman Noiret alla fine di *Volto Segreto* (*Masques*, 1987), a cosa rimanda? Allo sguardo in macchina di Norman in *Psyco* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) che estende il Male al di là del confine tra il film e lo spettatore? O all'appello televisivo a metà di *Quando la città dorme* in cui langhianamente (vedi *Furia*, *Fury*, Fritz Lang, 1936) lo schermo è

La damigella d'onore

solo un filo della ragnatela che lega gli esseri in una rete inestricabile di rapporti di forza a capo di cui c'è il Destino? Figurativamente potrebbe essere l'uno come l'altro. A livello di giustificazione narrativa, pure. E l'*incipit* de *Il grido del gufo* (*Le Cri du Hibou*, 1987) in cui il protagonista spia una ragazza nella sua casa? Riusciamo ancora a considerarlo un rimando al voyeurismo hitchcockiano tenendo conto che la ragazza è langhianamente reinquadrata da una finestra nella stessa inquadratura in cui vediamo lo spione, cosa generalmente impensabile nella prassi hitchcockiana?
Hitchcock e Lang sono per Chabrol i due campioni di un cinema, quello hollywoodiano, in cui la forma si estremizza e trionfa nel proprio occultamento. Incarnazione e agente di questo paradosso era per l'inglese lo Sguardo e per il tedesco lo Spazio. Tramontata la classicità hollywoodiana e dunque la saldatura perfetta tra forma e occultamento, alla modernità (e dunque alla "sua" *Nouvelle Vague*) non resta che lavorare sulle infinite modalità di relazione di questi due termini che si sono venuti a scindere ma che è ancora impossibile pensare del tutto separatamente. Nel caso di Chabrol appunto una delle maniere in cui la forma ritrova il proprio costitutivo occultamento è la relativa perdita di attribuzione nel momento stesso in cui attraverso la citazione diventa un marchio riconoscibile[1]. E ovviamente "occultamento" oggi significa innanzitutto "televisione", il mezzo per eccellenza fondato (semplifichiamo, evidentemente) sulla non distinzione "di flusso" dei suoi contenuti. Per questo la filmografia di Chabrol ("telefilo" dichiarato) è così ricca di tematizzazioni televisive.
L'esempio più chiaro, e appunto per questo naturalmente più frainteso (proprio in virtù della suddetta dialettica tra emersione della forma e suo occultamento) è *Dr. M* (1991). Dis-topia berlinese dopo la caduta del muro, in cui imperversa un'epidemia suicida, si rifà deliberatamente al Dottor Mabuse di Lang e ai suoi deliri di onnipotenza, che oggi si traducono con l'onnipotenza mediatica di un magnate con il cuore (letteralmente) di acciaio le cui radiografie si affiancano agli schermi di controllo su una città ai suoi piedi, cui impone un continuo lavaggio del cervello grazie ai suoi maxischermi onnipresenti. Ebbene, *Dr. M* si pone come calco stilistico fedele fino alla letteralità rispetto alle forme langhiane tradizionali – eppure, contemporaneamente, i dialoghi, la confezione, le luci, le scenografie, la cadenza, sono quelli di un *tv-movie* come un milione di altri. Davvero sembra di vedere due film contemporaneamente: un omaggio a Lang filologicamente preciso fino all'osmosi (quasi mai Chabrol è stato così pedissequo e letterale), e un telefilm neutro, insapore, finanche pallido e smorto. La forma, nella sua apparenza più smagliante e riconoscibile, si sutura con perfetta continuità all'informe televisivo.
Le molte altre volte in cui Chabrol costeggia la TV (al di là dei numerosi suoi film prodotti direttamente per la televisione) saranno su questa stessa falsariga. Se *Landru* (*Id.*, 1963) riscriveva *Monsieur Verdoux* (*Id.*, Charlie Chaplin, 1947) alla luce dei serial killer langhiani e della morale perversa hitchcockiana, quel suo remake ideale al femminile che sarà *Un affare di donne* (*Un affaire de femmes*, 1988) non si imperniera più su un incrocio di poetiche autoriali, ma sulla manifestazione dell'ambiguità del binomio innocenza-colpa (che è poi il tema del film) "corteggiando" la forma televisiva appunto nella sua "falsa innocenza", nella sua trasparenza ultrastrutturata.
Del resto, è un altro film "ambientato" come *Un affare di donne* durante l'occupazione nazista, il metatelevisivo *L'Oeil de Vichy* (1993), a chiarire meglio che fine è destinato a fare per Chabrol il cinema nel suo naturale "divenire-TV". In questa raccolta di spezzoni di cinegiornali pro-Petain, compilata per "Canal+", in mezzo a molta attualità di allora c'è una breve scheggia di "pubblicità progresso" in cui si mostra che le pellicole dei film vecchi vengono riciclate e diventano lucido da scarpe. L'occultamento definitivo della forma (cinematografica) nell'apparenza immediata (televisiva) del mondo.

Marco Grosoli

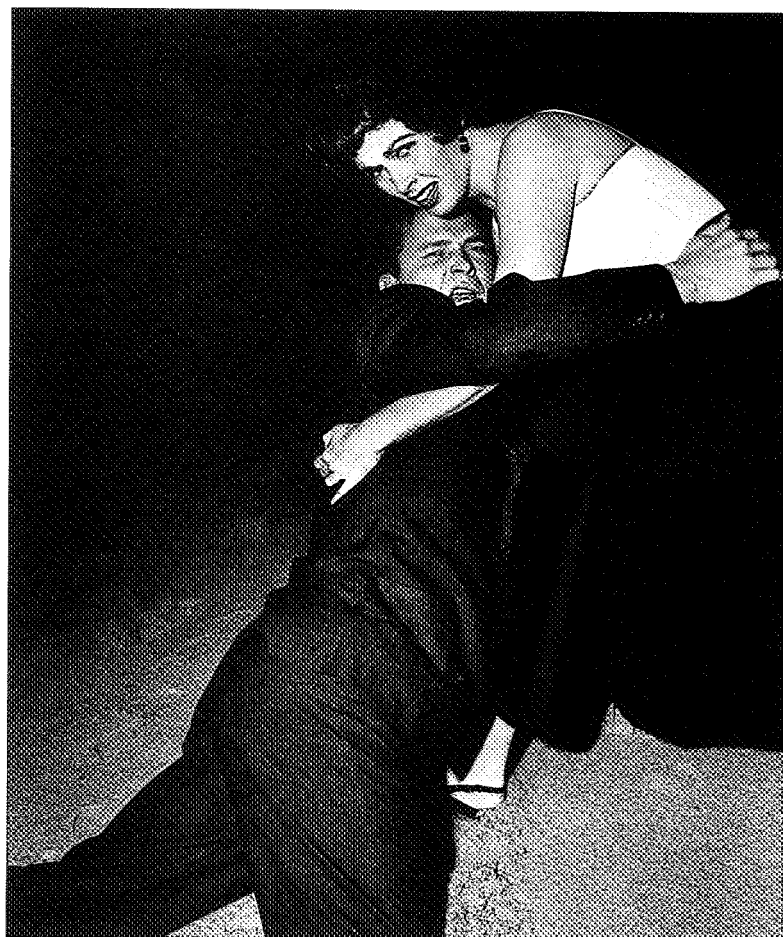
Note

1. Altro esempio, più complesso e a cui dunque qui si accennerà soltanto, sarebbe l'inscindibilità del legame tra sguardo (Hitchcock) e spazio (Lang).

Il gioco e la gabbia nel cinema di Robert Aldrich

Do your best
da *The Big Leaguer* (1953)

Take a chance
da *Singapore intrigo internazionale* (1954)

Contano le regole nel cinema di Aldrich. Il regista di Rhode Island – oggetto di una meritatissima retrospettiva integrale presso il Torino Film Festival – non ci ha messo molto per chiarirlo: nei settanta minuti del lungometraggio d'esordio, *The Big Leaguer* (1953), un allenatore di *baseball* (Edward G. Robinson) riunisce una squadra di giovani promesse a cui, appunto, espone le regole esortandoli a fare del loro meglio e a sfruttare la loro chance. Facile cogliere avvisaglie del cinema futuro: i giocatori, a detta della stessa voce narrante (un giornalista), non sono campioni affermati (cioè non sono eroi convenzionali), ma individui comuni che stanno cercando faticosamente di affermarsi. Tuttavia questi ragazzi e il loro allenatore non mettono in discussione le regole mentre, già a partire dal successivo *Singapore intrigo internazionale* (*World for Ransom*, 1954), la dialettica tra individui e regole assumerà una connotazione ben più complessa. Di film in film i personaggi più caratteristici del cinema aldrichiano – schiacciati da un passato ingombrante che ha sancito la perdita di una condizione paradisiaca – vivranno sempre in bilico tra concretezza e idealismo, tra l'accettazione delle regole (e dei relativi compromessi) e la loro messa in discussione, propendendo, infine, per il titanismo di quest'ultima soluzione, anche qualora essa comporti la sicura sconfitta. Lo schema[1] garantisce una notevole omogeneità tematica al cinema del regista sebbene egli, in trent'anni di carriera, attraversi un periodo di profondi mutamenti per l'industria hollywoodiana, esplorando numerosi generi: western, guerra, poliziesco, melodramma (specialmente sul mondo dello spettacolo).
Gli avversari contro cui lottano i protagonisti sono rappresentanti dell'autorità – boss hollywoodiani, capi della polizia, generali dell'esercito, ecc. – avvezzi ai compromessi più biechi, e ritratti spesso in stanze ordinate e piene di libri che vorrebbero confermare la logica limpida e cristallina del sistema di regole imperante (ma sulla fallacia di una società asettica e geometrica Aldrich ha detto

Un bacio e una pistola

tutto, e molto presto, nell'anti-maccartista *Un bacio e una pistola, Kiss Me Deadly*, 1955, dove l'indagine di un *private eye* si trasforma in un labirinto che sfocia in un'esplosione nucleare).
Aldrich tuttavia, muovendosi all'interno dello schema sopra indicato, spesso rifugge da categorizzazioni semplicistiche. E così alla schiera degli idealisti, o "semi-idealisti", può appartenere, facendo riferimento a *L'imperatore del nord* (*Emperor of the North Pole*, 1973), l'opportunista e vanitoso *hobo* Cigaret (Keith Carradine), che sfigura di fronte al suo maestro "A No. 1" (Lee Marvin), ma anche di fronte al violentissimo controllore dei treni Shack (Ernest Borgnine), esponente dell'autorità il cui agonismo pur merita una certa dignità (quella dignità, che, come spesso succede nel cinema del regista, si riconosce sportivamente all'avversario alla fine di un duello). Tra i custodi del potere colui che invece riceve più di ogni altro uno sdegno senz'appello è il nixoniano direttore del carcere (Eddie Albert) di *Quella sporca ultima meta* (*The Longest Yard*, 1974), che si inventa le regole a suo piacimento abusando della propria posizione. Tuttavia, anche in questa circostanza Aldrich è pronto a sorprenderci, perché nel finale di *Un gioco estremamente pericoloso* (*Hustle*, 1975) sarà il poliziotto idealista Phil Gaines (Burt Reynolds) a barare abusando del proprio ruolo, seppur per nobili motivi.
Proprio perché il gioco sintetizza in modo esemplare la dialettica tra individuo e regole si parlerà sempre di giocatori in Aldrich, esplicitamente o implicitamente. Il western *Vera Cruz* (*Id.*, 1954) è esemplare da questo punto di vista, perché in esso più di una volta il gioco viene assurto a metafora della vita. Vogliamo fare riferimento, in particolare, a due scene. Nella prima una ragazza messicana diventa fonte di divertimento per degli avventurieri statunitensi che tentano di tenerla al lazo. Numerose persone li circondano osservando l'evento: sono veri e propri spettatori, come se lo "spettacolo" fosse istituzionalizzato, socialmente riconosciuto, e non restasse altro che goderselo (quando, però, un'altra ragazza interviene per spezzare il lazo capiamo che la coscienza critica di un individuo può reagire contro tali meccanismi). Nella seconda scena ci troviamo nella reggia dell'imperatore Maximilian (George Macready) che ha conquistato con la forza il Messico. Per dimostrare la loro abilità alcuni personaggi sparano mirando alla fiamma di grossi candelabri sorretti da camerieri posizionati su un pavimento a scacchiera. Quando è il turno del rappresentante del potere, l'imperatore, l'immagine dei camerieri-bersaglio, immobili ma visibilmente sconvolti, ci fa pensare a dei pedoni in preda agli eventi (non dissimili, ad esempio, dal padre di *Hustle* interpretato da Ben Johnson). Altri più celebri esempi appaiono in opere successive: la corsa di due soldati verso la salvezza organizzata come una partita di football, con tanto di commilitoni-tifosi, nel finale di *Non è più tempo d'eroi* (*Too Late the Hero*, 1970), ed il giro di scommesse sollevato dalla battaglia tra "A No. 1" e Shack sui vagoni ferroviari, ai tempi della Grande Depressione, nel citato *L'imperatore del nord*.
Il pavimento a scacchiera di *Vera Cruz* fa da *pendant* alla partita a scacchi vera e propria che appare in *Singapore intrigo internazionale*, ed anticipa simili scenografie che compaiono in altri film. Anticipa anche, a mio parere, un dettaglio di *L'assassinio di Sister George* (*The Killing of Sister George*, 1968). Quando la protagonista, un'attrice lesbica, è costretta a scendere da un taxi dove ha provocato due suore, grazie ad un campo medio ripreso dall'alto la vediamo al centro di una serie di strisce pedonali disposte in modo circolare. Trattandosi dell'evento che condannerà la donna all'emarginazione riteniamo giusto considerare tali strisce come una gabbia. Non è un'interpretazione azzardata: il motivo iconografico della gabbia ricorre in modo ossessivo in ogni film di Aldrich. Ad esempio nella prima scena di *Vera Cruz* cui abbiamo fatto cenno due campi lunghi ci mostrano l'arena del "gioco", incorniciandola/ingabbiandola all'interno di un arco. Per il resto nei vari film il regista si serve degli elementi più disparati per incastrare visivamente i personaggi: grate del letto, ruote di carri, arredi domestici, ecc. Come ha confermato Adell Aldrich, figlia del regista, durante la conversazione che mi ha gentilmente concesso, un individuo potrebbe vivere protetto da queste reti che lo avvolgono. Ma come si è detto non è il caso dei combattenti di Aldrich.
E tuttavia, nonostante questa dinamica fortemente critica nei confronti del sistema, è il disincantato *California Dolls* (*All the Marbles*, 1981) che chiude la carriera del regista. Sullo sfondo di un'America di provincia che sogna la grande Chicago assistiamo alle esibizioni coreografiche di due lottatrici di catch. Nell'ultima mezz'ora, durante la lotta decisiva per il titolo, capiamo come le regole del gioco, con il consenso di tutti, si siano ormai arrese definitivamente allo *show-business* ed al potere: il manager delle protagoniste (Peter Falk) architetta un'elaborata messa in scena per l'ingresso delle sue stelle, l'arbitro è comprato, le lottatrici possono permettersi di tutto pur di fare spettacolo... Resta, ad ogni modo, la compassione del regista per i "suoi" giocatori, al centro, evidentemente, di meccanismi più grandi di loro. "Giriamo in circolo e non approdiamo a niente" dice una delle lottatrici in un momento di lucidità, riecheggiando il percorso di Mike Hammer (Ralph Meeker) in *Un bacio e una pistola*. Il ring di *California Dolls* è stato l'ultima gabbia di Aldrich.

Roberto Vezzani

Note

1. Uno schema che ha le sue variazioni. Si pensi ai cosiddetti *patrol pictures*, quali: *Il volo della fenice* (*The Flight of the Phoenix*, 1965) e *Quella sporca dozzina* (*The Dirty Dozen*, 1967), film in cui gruppi d'individui ingrigiti dalle convenzioni sociali riscoprono la propria carica ideale di fronte ad una missione impossibile.

Quella sporca dozzina

DVD ed edizioni critiche

Introduzione

Per un'ecdotica del film

1. Definizioni

Ecdotica: fin dai tempi di dom Quentin, è il termine "adoperato spesso come semplice sinonimo di critica testuale", quando con tale sintagma "s'intenda più generalmente la disciplina che presiede all'edizione di testi, sia antichi che moderni, vagliandone i problemi tecnici ed elaborandone le norme metodologiche. A rigore la nozione di *ecdotica* deve considerarsi più estesa della nozione di critica testuale, includendo in sé tutti gli aspetti della tecnica editoriale: anche quelli meno essenziali, concernenti, di là dall'assetto interno del testo, anche l'assetto esterno dell'edizione (modi di messa in pagina, disposizione, titolazione, uso differenziato dei caratteri grafici, corredo d'illustrazioni, indici, ecc.)"[1].

Questa sola parola è sufficiente a riferire dell'insieme delle riflessioni sui metodi e sulle tecniche di edizione. *Ecdotica* (da *ékdosis*, edizione), nell'accezione di aggettivo, tiene inoltre insieme esegesi, commento, ed esposizione di un testo. Tra i fini dell'operazione ecdotica c'è l'edizione critica; tra i suoi mezzi anche. Essa è l'arte, o meglio la tecnica di presentare al lettore lo studio compiuto su uno o più testi. Come ci ricorda Giorgio Inglese[2], l'edizione critica è il tentativo di risolvere un problema: di accertamento filologico e di presentazione al lettore.

2. Paradossi

"Io con l'ecdotica non ho nulla a che fare. Ho un buco culturale che inizia con la nascita di Lachmann e finisce con la morte di Timpanaro. E tutto quello che è successo in mezzo, io non lo so". Questo è il tagliente incipit dell'intervento di Umberto Eco al convegno *Ecdotica nella rete*, svoltosi il 10 novembre scorso a Bologna. Chiamato a dir la sua sul futuro della critica del testo dopo l'esplosione di Google, Eco rovina su una folla di studenti e specialisti con l'intento di deludere qualsiasi aspettativa, e fornendoci una confessione paradossale. Confessione che ci suona familiare: sembra pronunciata da uno studioso di cinema, l'unico umanista che può condividere, oggi, il buco culturale, o meglio la voragine storico-critica a cui Eco fa riferimento. Tanto retorico quanto paradossale, il paragone regge poco: da buon collezionista di libri antichi (bibliomane?), egli dice di non essersi mai interessato di edizioni critiche. "Leggo su internet che si sta per pubblicare l'intera opera di Marsilio Ficino che si basa su Basilea 1576, che si sa molto corrotta. Ma la mia edizione di riferimento non è Basilea 1576, ma Basilea 1561. Perché è la prima ed è quella che mi interessa". Se Eco può permettersi (beato lui) di acquistare libri antichi e di evitare la ricerca di buone edizioni di Marsilio Ficino, questo non significa che ad un qualsiasi italianista sia impedito l'accesso ad una buona edizione del *De Vita*. Le comunità scientifiche dell'area umanistica lavorano alacremente per stabilire nuove edizioni dei testi che studiano, perché il problema della correttezza del testo è centrale per la loro riflessione e per la sopravvivenza del loro lavoro. Una buona storia della letteratura non è basata su cattive edizioni.

Nella breve storia dei *film studies*, invece, quest'ordine di problemi è semplicemente eluso. Ad oggi non esistono principi e metodi condivisi dalla comunità scientifica italiana sulla cura editoriale e filologica dei film in DVD. Non esiste una prassi, una postura, un metodo che discuta il come editare un film al di fuori del restauro cinematografico e delle ristampe in pellicola. Ed è raro trovare una sensibilità a riguardo. Nel folto mercato italiano troviamo di tutto: edizioni accresciute, autorizzate, poliglotte, clandestine, corrette, di lusso, rivedute, integrali, non venali, originali, pirata, postume, purgate, castigate...ma quelle "critiche" non esistono. Per capirci, e per evitare posizioni utopiche: noi non chiediamo una rivoluzione, ma di rimettere al loro posto cose molto antiche. Come ci ricorda Peter Robinson (filologo, curatore di edizioni critiche sul web e programmatore per l'editoria elettronica), "io vorrei inseguire l'idea di Aldo Manuzio, cioè quella di fare buone edizioni per un numero più alto di persone possibile (o più alto rispetto alla edizione precedente). Quando lui è andato a Venezia nel 1490 aveva questa intenzione"[3]. Il nodo, oggi, viene al pettine: il cinema vive una sua nuova epoca filologica, caratterizzata dalla più intensa attività editoriale della propria storia. E questa attività risulta infelicemente "quantitativa". Nonostante le possibilità offerte dal mezzo tecnico, come nota Giusy Pisano nella presentazione dell'apparato visivo di *Le Muet à la parole*[4], "occorre constatare una sottoutilizzazione del mezzo DVD nel suo uso dominante. Soprattutto riguardo alla molteplicità delle versioni, delle fonti e dei trattamenti che subisce il cinema muto". Ma il sonoro non è da meno. A muovere questo speciale di *Cinergie* è quindi la convinzione che occorre aprire un dibattito affinché gli studiosi di cinema si attrezzino per fornire buone edi-

zioni dei film su cui gli studenti, ma anche gli appassionati possano lavorare, studiare, capire, interpretare. In Italia, oggi, ci troviamo di fronte ad una sorta di abdicazione di responsabilità scientifica. Il confronto con le tecniche di edizione delle altre discipline umanistiche è ormai così maturo da puzzare come un cadavere nell'armadio. Nessuno vuole obbligare gli spettatori a servirsi di edizioni scientificamente corrette; quel che vorremmo, per ora, è una discussione sulla "postura", su di una condotta, su di un metodo al di qua dell'esito, o almeno che non guardi solo all'esito, individuabile, oggi, nell'edizione in DVD.
Per chi si occupa di storia del cinema italiano non è difficile assistere a conferenze o lezioni di studiosi che hanno lavorato, magari per anni, su copie di copie di film registrati alla televisione, della cui provenienza non si sa nulla. La postura "errata" a cui accenniamo, è stata per decenni utilizzata da chi il cinema lo insegnava, da chi lo mostrava, da chi lo editava. I motivi sono storici, concreti. Ma proviamo ad immaginarci per un attimo un esperto di Leopardi che, ad una conferenza, ammetta candidamente di essersi preparato su di una edizione senza note comprata per caso in stazione alcuni anni prima: questo ricercatore non solo non verrebbe preso sul serio, ma sarebbe sicuramente cacciato. Tra chi si occupa seriamente di letteratura (e tra lettori esigenti), è buona norma, ad esempio, porsi la domanda: quale edizione o versione di quel determinato romanzo o poesia sto leggendo? Se lo studioso è particolarmente interessato all'argomento, di certo si interesserà all'editore (da lì un rapporto di fiducia, di intimità), e se non lo conosce sfoglierà il libro per scrutarne, anche solo superficialmente, il lavoro critico; gli indizi per capire se una edizione è buona saltano agli occhi: una introduzione chiara che illustri il lavoro compiuto ed un buon apparato critico dove le scelte illustrate possano essere verificate; non per ultimo un indice dei nomi. Nel caso di uno studente senza esperienza per poter giudicare, qualcuno per lui si curerà di scegliere la migliore edizione possibile, per cui quel testo possa essere apprezzato, studiato e compreso al meglio. Lo studioso di cinema inizia invece il suo lavoro procurandosi semplicemente copie dei film che lo interessano. Copie qualsiasi. Su qualsiasi supporto. Come un ricercatore che si occupa di civiltà scomparse, cerca qualsiasi cosa. Anche cocci: internet è, in questo caso, il fondale marino.

Attraverso i contributi che abbiamo raccolto, vorremmo anche capire meglio: che cos'è un DVD? Per noi un DVD non è un film. È solo qualcosa che gli somiglia, più vicino ad una sua rappresentazione (come una trascrizione, o sceneggiatura desunta, ne è una specie di descrizione formale). Il film, dal canto suo, ha un testo (o meglio ha, come ogni testo, più di un immagine testuale), e precisamente ha un momento ed un luogo in cui si fa testo. Il film, in un dato momento, diventa testo. Quel momento ha a che vedere con la proiezione. Il tempo infinitesimale che impiega per questa trasformazione (da oggetto — pellicolare — attraverso la luce del proiettore verso lo schermo su cui è proiettato), è il suo divenire (testo, appunto). Il luogo del farsi testo del film è lo schermo. Dal DVD questo testo può essere, al massimo, rappresentato. Ed è nostro dovere chiedere che questa rappresentazione testuale sia, in un certo senso "ospitata", e non banalmente "dislocata".

3. Alcune questioni

1) Nella filologia classica, per citare o menzionare una fonte scritta, occorre innanzitutto indicare il luogo in cui il manoscritto è conservato, quindi la sua segnatura, ovvero le indicazioni della posizione all'interno dei depositi della biblioteca. Come ci ricorda Giorgio Inglese

> nella descrizione dei manoscritti utilizzati in quanto portatori di lezioni utilizzate nella compilazione di un'edizione critica, il manoscritto può fornire molte indicazioni sulla storia del testo. È per questo che occorre fornire, all'interno dell'edizione critica, una descrizione dei manoscritti utilizzati, così da fornire agli altri studiosi un modo per poter confrontare il proprio lavoro da sé. [...] La scheda che si redige per un manoscritto comprende: luogo di conservazione, segnatura attuale, informazioni relative a forma libraria, supporto, età e consistenza del manoscritto, tipo di scrittura, contenuto testuale, bibliografia relativa al codice. Quando il documento testuale è una copia, non eseguita né controllata dall'autore allora il lavoro di edizione deve rendere conto di questa fonte, ed il lavoro si articola in: trascrizione del documento, interpretazione logico-sintattica, esame del documento[5].

Nella letteratura, ogni studioso non solo può usufruire di cataloghi dettagliati ed accessibili sulle copie di manoscritti e testi a stampa, ma le discipline bibliografiche si sono a tal punto raffinate da aver dato luogo a diverse scuole. Creare e divulgare i cataloghi dei film in possesso delle cineteche è il primo e più concreto passo per diradare la nebbia sulle fonti che più ci interessano: i film. Nelle edizioni per il cinema, l'omertà sulla provenienza della copia è un ostacolo scientifico enorme. Le cineteche italiane, in genere, nascondono più film di quanti ne divulghino: i problemi di diritti sulle singole copie sono castranti. La richiesta di una descrizione filmografica seria è sacrosanta. Si vuole approdare ad una filmografia testuale per risolvere problemi testuali, e non per pedanteria.

2) Analizzando le parti che compongono una buona edizione di un testo letterario, anche non critica, notiamo una presenza costante dell'indice. È uno strumento utile, che avvicina il lettore al testo, che ne permette lo spoglio senza fatica, che lo apre alla lettura. L'indice è una guida, dall'indice il testo si mappa, si segna, si sfoglia con più facilità. L'apparato indexicale può essere altrettanto utile per l'analisi di un testo filmico: non per motivi aneddotici (quante volte appare Hitchcock nel film, o quante volte una Fiat passa per strada), ma soprattutto per un richiamo pratico, e per fornire un servizio scientifico. È opportuno rendere citabile un film, e citabile in maniera precisa da tutti? La presenza di "scholar editions" nazionali può essere un passo. Edizioni di classici citabili da tutti alla stessa maniera. Una delle ipotesi più percorribili sarebbe un lavoro sui nostri classici che porti ad un'*editio minor* (senza apparato ed introduzione), ed un'*editio maior* (con prefazione, apparato, testo a fronte)[6]. Ne verrebbero risultati utili per tutti, editori e spettatori. Un testo corretto illumina la lettura.

3) Uno dei pregi maggiori di un DVD è la possibilità di rendere accessibili dei documenti. Gli archivi filmici e quelli non filmici sono spesso in luoghi differenti: un DVD è in grado di mettere su di un unico supporto materiali che distano tra loro magari migliaia di chilometri, e di renderli disponibili, e facilmente trasportabili. Primo problema: il testo critico non va confuso con i documenti. Gli extra non fanno l'edizione critica. Se riportiamo documenti, è meglio preferire le immagini digitali alla trascrizione, ed occorre fare attenzione alla pratica editoriale dei documenti non filmici, che hanno i loro problemi e le loro soluzioni specifiche. Secondo problema: se nell'apparato ci sono varianti, occorre trattenere solo alcuni momenti della tradizione, dei luoghi in cui le varianti possano dirci qualcosa del testo: in due parole *loci critici*. In caso di un'edizione chiusa (il DVD), essa non deve essere giudicata per la quantità delle varianti pubblicate. Occorre salvare quel che è importante ai fini di rendere dimostrabili le scelte editoriali. Nel caso si utilizzi il web come prolungamento del DVD, le cose cambiano. Nell'edizione chiusa occorre fare attenzione alla documentazione incontrollabile: il proliferare delle testimonianze può divenire patologico. La funzione che sta dietro ad un'attività documentativa enorme può minare alla lunga gli elementi giudicanti del filologo. Il rapporto fra documenti e film deve inoltre tener presente che l'edizione critica è un'operazione filologica, non notarile. Metodica e non meccanica. Interpretativa e non cumulativa. Rileva e sviluppa capacità di discernimento, perché deriva da una cultura critica.

4) Anche tra i filologi italiani che lavorano alle edizioni critiche letterarie su piattaforme web, regna un certo spaesamento etico: nel convegno bolognese sopracitato, Di Girolamo dell'Università di Napoli ricordava: "sfruttiamo il fatto che internet non ha limiti di spazio. Ma anche questo è pericoloso. Bédier ci ha insegnato che ogni manoscritto è un individuo, ma occorre sempre scegliere quali varianti pubblicare. Ora, un'edizione critica altro non è che un concentrato di varianti...". Le circostanze materiali fanno l'edizione: se senza limiti di spazio posso permettermi di pubblicare una enorme quantità di documenti (se volessi anche tutto l'apparato negativo), su di un libro devo scegliere. Per l'apparato, il testo, e finanche il commento, il web costituisce una possibilità diversa. La rete può rappresentare un ottimo aiuto per rendere disponibili le varianti e le fonti escluse dal DVD. Inserire un *descriptus* che non ha importanza nella *restitutio textus* può avere una sua importanza nello studio di un dato film, in particolare per la storia della sua tradizione. Nello stesso intervento citato all'inizio, Eco rileva: "La proposta di edizioni critiche che possono crescere nel tempo in cui ognuno poi si fa il proprio volume mi spaventa. Quest'idea mi fa rabbrividire, perché una delle idee fondamentali della cultura, sintetizzabile nel concetto di enciclopedia, non è solo quello di conservare, ma anche quella di buttar via. Non è necessario sapere il nome del primo caduto della battaglia di Waterloo. Chi è incapace di filtrare è oggi incapace di pensare. Ciascuno rischia di costruirsi quindi una sua propria enciclopedia". Bédier e Barbi continuano ad essere un richiamo costante, pur nella possibilità di edizioni aperte sul web. Eco fa suo il motto: il buono studioso sa filtrare e gettar via. In una parola: sceglie.

5) Le nuove tecnologie hanno dunque messo in risalto due ulteriori problemi: uno relativo all'impoverimento della coscienza critica, e l'altro ad una carenza pedagogica. La rete ci deve costringere a ripensare il modo in cui si preparano le

edizioni. Le esperienze inglesi ci insegnano che tra archivisti, restauratori, ed ogni tipo di ricercatore si possono avviare collaborazioni che confluiranno nella scelta di un testo critico comune. Appena nato, il ruolo del filologo del cinema è già in rapida mutazione: deve sì stabilire nuovi testi, ma soprattutto ideare strumenti digitali ed insegnare ad altri. Il ruolo di biblioteche e cineteche diventerà fondamentale. L'edizione sperimentale che ci auguriamo dovrebbe innanzitutto essere frutto di un lavoro congiunto: ogni ordine di dati disponibili sull'opera dovrebbero essere compresi. Per tener conto di quel testo, "sotto ogni aspetto" come diceva il Barbi, "come d'una cosa viva".

4. Auspici

Dopo uno studio approfodito e multidisciplinare dei vari *exempla* di edizioni critiche, ai *film studies* occorre un mutamento di rotta. Occorrono studiosi del cinema che combinino la conoscenza filologica e quella del mezzo tecnico per costruire prodotti filologici. Occorre un'ampia convergenza nei progetti di studiosi e restauratori. La strada da fare è ancora lunga. Ma i film ci incalzano. "Dalla filologia è inevitabile giungere all'ecdotica"[7]: dopo 65 anni dal primo strambo richiamo di Basilio Franchina ("Per una filologia del cinema"[8]), dopo 42 anni dalla pubblicazione del luminoso intervento di Georges Sadoul alla tavola rotonda veneziana su Cinema e Storiografia ("Materiali, metodi e problemi della Storia del Cinema"[9]), dopo 26 anni dal grido morale di Alberto Farassino – studiamo un cinema corrotto! – (finito come appendice fuori catalogo ad un convegno dove in discussione era il ruolo del film come "bene culturale"[10]), dopo la sistematizzazione di Michele Canosa (1992)[11], e la fondazione, da parte dello stesso, di una disciplina di studio sperimentale (la Filologia del cinema, appunto, determinata dalla prima grande esperienza di restauri cinematografici nel contesto bolognese), qualcosa si muove. Se vale il motto asintotico "ad ogni testo la propria filologia", proponiamo qui il generico "ad ogni disciplina di studio l'appropriata edizione critica", o la propria arte di pubblicare. Per ora ci limitiamo a riportare due principi ed una proposta di Gianfranco Contini:

> La filologia come disciplina storica si rivela sempre più acutamente involta, non si dirà nell'aporia, ma nella contraddizione costitutiva di ogni disciplina storica. Per un lato essa è ricostruzione o costruzione di un "passato" e sancisce, anzi introduce, una distanza fra l'osservatore e l'oggetto; per altro verso [...] essa ripropone o propone la presenza dell'oggetto[12].

Ogni edizione è interpretativa: non esiste un'edizione tipo, poiché l'edizione è pure nel tempo, aprendosi nel pragma e facendo sottostare le sue decisioni a una teleologia variabile. All'ambizione di un testo-nel-tempo corrisponde altresì l'elasticità di un'edizione-nel-tempo. La raffinatezza dei mezzi meccanici si può ormai caricare di ogni responsabilità nell'ottenimento di un equivalente del documento, liberando il valore totalmente mentale della riproduzione critica[13].

Lo stato dinamico del testo critico è omogeneo a quello di ogni indagine genetica anche costretta ad un'espressione metatestuale. Questa dinamicità è tanto più da affermare in quanto è da riconoscere la necessità, in contraddizione o piuttosto composizione con essa, di piattaforme dove sostare lungo la via evolutiva: sincronie intermedie che si oppongono alla sincronia originaria, come limite di un processo diacronico. A quel modo che un'indagine etimologica non deve obliterare le fasi d'una parola, così la mira d'una ricerca ecdotica non è sempre di necessità la ricostruzione del testo primitivo, ma quella di momenti della "fortuna" testuale. Il fondamento dell'esortazione verso apparati (di sostanza) [...] ha lo scopo di salvaguardare [...] il materiale che faccia conoscere la fisionomia del testo in ogni frazione della sua storia culturale[14].

5. Conclusione

Con questo speciale e dalle attività che ne seguiranno (come la Magis Spring School 2007), ci auguriamo possa nascere un dibattito su una possibile *ecdotica del film*. E se per ora abbiamo trattato questioni teoriche, è perché nel prossimo futuro vorremmo presentare esempi concreti, per farci complici dell'oggetto "nel potere che esso ha di resisterci"[15]. Un'ecdotica del cinema ci interessa ben poco.

Giulio Bursi

Note

1. Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico, "Presentazione" a *Ecdotica*, n. 1, Roma, Carocci, 2004, p. 5.
2. Giorgio Inglese, *Come si legge un'edizione critica*, Roma, Carocci, 2005.
3. Nostra trascrizione e traduzione dall'intervento di Peter Robinson al convegno "Ecdotica nella rete", svoltosi a Bologna, Dipartimento di Italianistica, il 10 novembre 2006.
4. Cfr. Giusy Pisano e Valérie Pozner (a cura di), *Le Muet à la parole*, Paris, AFRHC, 2005, pp. 350-351.
5. G. Inglese, *op. cit.*, p. 12.
6. Ricordiamo l'esempio del Lachmann che, mirando alla ricostruzione storica del Nuovo Testamento per come lo si leggeva a metà del IV secolo (errori compresi), ne fece uscire, a 11 anni di distanza l'una dall'altra, un'*editio minor* ed un'*editio maior*. Alla base di entrambe le edizioni, però, c'era lo stesso lavoro di critica testuale, solo si risparmiava al pubblico l'apparato critico. Buone edizioni entrambe, dunque, ma rivolte a due pubblici differenti.
7. Neil Harris, "Profilo di George Thomas Tanselle", *Ecdotica*, cit., p. 106.
8. *Cinema*, 10 aprile 1942.
9. Georges Sadoul, "Materiali, metodi e problemi della Storia del Cinema", in Camillo Bassotto (a cura di), *Storiografia Cinematografica*, Venezia, Marsilio, 1965.
10. Venezia/Roma, La Biennale/ERI, 1982.
11. Ora Michele Canosa, "Per una teoria del restauro cinematografico", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001.
12. Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, p. 5.
13. *Ibidem*, p. 14.
14. *Ibidem*, pp. 45-46.
15. Jean Starobinski, *Le ragioni del testo*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 11-12.

A piè di schermo. A proposito di edizioni critiche dei film

Editio designa: 1) azione del pubblicare; 2) il risultato dell'azione, cioè il libro pubblicato[1]. In epoca umanistica il termine è riferito spesso (per antonomasia?) ai classici. Dunque per *edere* s'intende "diffondere", "divulgare", "trasmettere" un'opera – intenzionalmente. Non basta scrivere, occorre produrre delle copie (a partire da un *archetypum*, cioè la redazione definitiva di un'opera, ovvero l'esemplare dell'opera apprestato dall'autore in vista della divulgazione). Si tratta di copie manoscritte o a stampa, a volte conviventi; nella pratica della copia (da archetipo o da successiva copia) sorgono gli *errori*. Già nella seconda metà del Quattrocento, *publico* è meno comune di *edo*, ma concorre; col tempo (con l'affermazione della stampa) *pubblicare* designa "dare alle stampe". Agli inizi, chi stampava i libri tipografici era stampatore & editore; con l'industria moderna, le due figure si sono separate. In altra accezione (in accezione *ecdotica*: dal greco *ékdotos*, "edito"), l'*editore* è il curatore di un testo: colui che stabilisce il testo d'altri (l'autore) – che ristabilisce, rende, restituisce il testo (autentico) – che restituisce il testo più prossimo alla volontà (l'ultima, la più matura) dell'autore – o ricostruisce una determinata edizione. Insomma, l'editore è un critico, colui che allestisce una *edizione critica*.
Come si vede, si discorre fin qui di *testi* (in senso filologico), di quanto materialmente "li chiama in causa" (*testimoni*) e li diffonde: in linea orizzontale (*trasmissione*) e in linea verticale (*tradizione*). Sono testi (*scritti*: per antonomasia!), sono testi scritti ed editati: resi pubblici, diffusi e tramandati a mezzo copie.

Film designa "membrana" e gran parte dei libri sono membranacei; un volume (*volumen*) designa un rotolo (una bobina da svolgere). *Editor*, in inglese è il montatore di un film: colui che decide l'assetto e la "chiusura" del testo filmico. Fine delle analogie: giacché un film non è (solo) un testo (qualsiasi cosa s'intenda); un film non è un libro – bella scoperta! Eppure, per chi si prende di cinema, la stampa, la copia (tecnicamente riproducibile, seriata), la copia tratta da impressione, da impressione da tipo (o matrice), non è cosa straniera; l'edizione è attività propria dell'impresa cinematografica; tanto più per il cinema dei primi decenni:

> Les Etablissements Pathé frères sont des éditeurs de films comme d'autres entreprises sont des éditeurs de livres. Le film d'avant 1914 est un

produit culturel soumis à des phénomènes similaires à ceux qu'a mis en lumière l'histoire du livre: contrefaçons, traduction, retirage, réédition. L'expression "éditeurs de films" se rencontre dans la publicités et sur le catalogues de la maison Pathé; c'est pourquoi j'ai choisi le terme d'"édition cinématographique" pour désigner une activité globale, plus large que la production ou la distribution[2].

Ora, tra coloro che hanno consuetudine con i film "andati" (leggi: trascorsi, e leggi: rovinati; in breve, cinema muto), non è chi non veda che, di una medesima opera cinematografica, non si danno (mai) due copie identiche: per deterioramento materiale o per differenza editoriale, o per entrambe le ragioni. Di qui l'esigenza di un'impresa di restauro. Ovvero di apprestare una edizione restaurata. Sotto il profilo del restauro, abbiamo già avuto occasione di affermare la necessità della documentazione, fino a proporre questo aforisma: senza adeguata documentazione non si ha diritto di convocare né il termine né la pratica del restauro[3].
Il restauro cinematografico affronta problemi di ordine *materiale* e problemi di ordine *critico*. I due ordini, com'è intuibile e immediatamente verificabile, sono indiscernibili (si pensi per es. alle lacune). Tuttavia, pur indiscernibili, restano due ordini distinti. Del resto anche in ambito filologico oggi si enuclea la *codicologia* (studio della fisionomia e della storia esterna dei codici in quanto libri) differenziandola dalla *critica testuale*; l'oggetto è diverso (libro/testo). Sia chiaro, di nuovo: non ci sfiora neanche il pensiero di assimilare un film a un testo. Anzi proprio il contrario: distinguere il *testo* (di un film) dall'*opera* (cinematografica), la *materia* (struttura e aspetto) dall'*immagine*[4] consente di evitare ogni indebita confusione – e qualche abusivo intervento restaurativo. Diciamo così (altro aforisma): un film si restaura, il testo si ricostruisce – a scopo di edizione. Quando una tale edizione pretende di fissare il film nella sua forma originale (o in una forma che ha autorità, ovvero "autorizzata") e, insieme, fornisce la documentazione del materiale *redazionale* e *tradizionale*, essa si dirà *edizione critica*.
L'edizione critica si definisce per la sua teleologia (finalità) ma si caratterizza per la sua fisionomia. Una edizione critica di un testo è tale se presenta a prospetto un *apparato critico* (a piè di pagina o in luoghi adiacenti, peritestuali: a premessa o in appendice). Dunque, c'è il testo di un autore, stabilito dall'editore, e c'è un apparato dell'editore che legittima questo testo. L'apparato rende conto dello status delle *lezioni* tramandate dalla tradizione (manoscritta e a stampa); vengono riportate lezioni erronee o corrotte, ma anche la *varia lectio* ed eventuali emendamenti di precedenti editori. Testo/apparato devono essere chiaramente separati. Nelle edizioni critica di uno scritto, testo e apparato complementare sono separati ma entrambi si manifestano in uno stesso posto (stessa pagina, stesso libro); inoltre entrambi si manifestano tramite la scrittura (alfabeto tipografico). In altri termini: il testo viene citato, dunque è citabile.
Ora se proviamo a immaginare l'edizione critica di un film dobbiamo considerare questi problemi: un film è citabile? Come contrassegnare i "luoghi critici"? Come richiamare in apparato i "segmenti" citati? Dove si collocherà il film e dove questo apparato? Possiamo intravvedere qualche soluzione. E, oggi, l'evoluzione tecnologica è incoraggiante o, persino, si offre come condizione di possibilità. Tra le proposte (teoriche o mandate ad effetto): le edizioni critiche di film su DVD, Internet, "on digital formats"[5]. Altre sono allo studio e lasciano ben sperare. Si tratta di proposte serie, estranee al feticismo collezionista, alla liberalità dei supplementi (*extra*), all'esca merceologica del *final cut*, all'ideologia ludica dell'interattività, al qualunquismo ipertestuale. Tuttavia il motto corrente "Celluloid Goes Digital"[6] rischia di ingenerare diversi equivoci; ci limitiamo a questo: in una pretesa edizione critica, la trascrizione su disco (o su altro supporto) di un dato film non va confusa con l'opera cinematografica stessa. A nostro avviso, la trascrizione va intesa come deduzione e riporto testuale: ovvero è citazione. Sotto questo rispetto, il film riprodotto su disco (o su altro supporto) appartiene già all'apparato. A queste condizioni possiamo procedere all'allestimento critico, ovvero alla legittimazione della ricostruzione e alla documentazione del restauro.
La critica testuale prevede diversi tipi di apparato: *diacronico* (o dinamico, interno), *sincronico* (o statico, esterno), *genetico-evolutivo*; inoltre apparato *positivo*, *negativo*, *formale*[7]. Di tanto dovremmo discorrere (non solo di *link*). Non lo abbiamo fatto. È quanto occorre fare, se vogliamo stabilire criteri attendibili per auspicabili edizioni critiche dei film. Altrimenti il nostro povero dischetto finirà per diventare – nel migliore dei casi – una portatile *editio variorum* (un "collettore di varianti"). Niente di male. Basta saperlo. Pax & bonum. Bonus & extra.

Michele Canosa

Note

1. Cfr. Sivia Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1984 (18 ed. 1973), pp. 322-323.
2. Emmanuelle Toulet, "Une année de l'édition cinématographique: 1909", in *Les Premiers ans du cinéma français*, Actes du V[e] Colloque Internationale, rassemblés par Pierre Guibbert, Institut Jean Vigo, décembre 1985, nota 1, p. 142.
3. Michele Canosa, "Per una teoria del restauro cinematografico", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. vol. V. *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1078.
4. Immagine/materia: nella nota accezione di Cesare Brandi (*Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 28 ed., 1977, pp. 9-12).
5. Allusione al raro e importante contributo di Natasha Drubek-Meyer, Nikolaj Izvolov, "Critical Editions of Films on Digital Formats", in Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma & Cie, Cinema and Contemporary Visual Arts*, n. 8, 2006, pp. 203-214. Come esempio di realizzazione ricordiamo: *Metropolis* [di Fritz Lang], per la cura di Filminstitut - DVD als Medium kritischer Filmeditionen, Udk Berlin, ©2005.
6. Allusione al titolo degli atti del convegno *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet. Proceedings of the First International Trier Conference on Film and New Media*, October 2002, Martin Loiperdinger (Ed.), Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
7. Vedi la voce *Apparato critico* redatta da Concetto del Popolo, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1996.

In letteratura "un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica), che colleghi in sistema i dati"[1]. L'edizione critica, in quanto processo e prodotto, visualizza attraverso l'apparato, e i prolegomena, il sistema dei documenti e dei testimoni. Redigere un'edizione critica per il cinema significa quindi porre in relazione tra loro i dati che concorrono alla rivelazione del film nelle sue multiformi attestazioni, del percorso di critica e interpretazione (l'apparato) e mettere in forma editoriale la ricostruzione di una delle versioni storicamente attestate (il testo critico). In letteratura l'edizione è pensata principalmente in quattro forme: l'edizione fotografica, l'edizione diplomatica, l'edizione interpretativa e l'edizione critica. L'edizione critica per il film si manifesta in un ambito digitale, nonostante il DVD (o altri supporti mobili standard in via di definizione) sia assunto qui come ambiente principale,

> "la varietà di modalità e di supporti che il processo di produzione e fruizione testuale ha assunto nel corso del tempo ha conseguenze rilevanti sull'attività critica del filologo", col risultato di produrre, inevitabilmente, varie tipologie e tentativi di edizione critica [...] dalle strutture chiuse (DVD, CD-ROM), simili per concezione e modello all'edizione critica cartacea, alle strutture aperte (banche-dati, ipertesti) in grado di accogliere "letteralmente" il proposito dell'edizione critica di permettere al lettore/fruitore/spettatore di comprendere, giudicare e correggere le scelte fatte, ma profondamente diverse dall'edizione critica tradizionale[2].

Occorre quindi intendersi sugli strumenti, i prodotti e le finalità utilizzabili e realizzabili in ambito digitale. Gli strumenti possono essere intesi principalmente come volti alla produzione di edizioni critiche – in modo del tutto simile a quello che accade nella filologia digitale – o all'analisi testuale; i prodotti possono essere distinti "in base alle *forme* e *caratteristiche* che assumono, qui suddivise in quattro categorie generali"[3]. La filologia che opera attraverso il digitale distingue tra "le edizioni testo e/o immagine, ovvero riproduzioni digitali di solo testo critico, di sole immagini di documenti originali, o di entrambi"; le "edizioni scientifiche"; gli "archivi multimediali"[4].
Le finalità possono essere ecdotiche o analitiche. Nell'applicazione al cinema,

l'ambito digitale può fare interagire il livello ecdotico con quello più propriamente analitico, anche e ovviamente per la stretta relazione che si viene a creare tra critica del testo e i modelli analitico-interpretativi. Punto importante è la forma e le caratteristiche che si vogliono dare alla nostra edizione, assumendo tacitamente che gli strumenti (software) per la gestione "ecdotica" del processo di produzione di edizioni critiche e per l'analisi del testo cinematografico in digitale sono ancora pressoché assenti.
Assumiamo inoltre che la forma principale che vogliamo dare sia quella dell'edizione critica. E assumiamo infine che si possa concretizzare anche attraverso la contaminazione e innesto tra modelli diversi. Prendendo in considerazione le prime tre forme di edizione crediamo che alcune delle loro particolarità possano confluire nell'edizione critica. Ad esempio, l'edizione fotografica (o meccanica) in letteratura coincide con la riproduzione, appunto fotografica o equivalente, di un manoscritto: per la sua rilevanza o per la possibilità di "leggere direttamente" l'originale. Per il cinema, sembra ovvio che un'edizione fotografica sia di per sé inutile, o quanto meno sviluppi un paradosso ontologico o materiale. Tuttavia, se intendiamo il film come il reperto, il film-oggetto, la copia o il materiale sopravvissuto, conservato, trasmesso, il principio dell'edizione fotografica non appare più così inessenziale. Possiamo immaginare che la componente "meccanica" che potrebbe rientrare nell'edizione critica del film, sulla scia delle prospettive offerte dalla bibliografia testuale e dall'archeologia, sia *il reperto nella sua integrità*: riproducibile e fruibile nella sua totalità pellicolare. L'equivalente della registrazione dei caratteri paleografici, bibliografici, materiali del testimone. L'analisi sul tavolo di ispezione diviene documentazione del reperto e testimonianza parziale ma valida del testimone. Considerato questo, due le cautele:
1) una registrazione digitale del film nella sua interezza dimensionale comporta — come per ogni duplicazione/trasmissione/scansione — una perdita e una modifica dei dati originali; la registrazione dovrebbe rappresentare solo una *reference-copy* da affiancare alle "schede di descrizione filmografica" e dovrebbe svolgere il ruolo di esemplare della tradizione convocato per "testimoniare" dei *loci critici* o in relazione a significativi interventi correttivi. D'altra parte dubitiamo che in formato digitale compresso lo stesso testo critico possa esercitare il ruolo di versione restaurata in senso stretto.
2) l'apparato postulato dovrebbe essere positivo, totalmente positivo, riportare cioè tutti i testimoni nella loro interezza materica, e riportarli per intero, il che costituisce un limite non marginale considerando lo spazio fisico che andrebbero a occupare (se pensiamo a un'edizione digitale mobile e diffusa: il DVD-rom). Inoltre, l'esaustività contrasterebbe a più livelli il principio di economia di un'edizione critica. Più realisticamente, si potrebbe pensare a un inserimento di "sequenze" significative del reperto in modo che le sue particolarità (sia materiali che editoriali), possano affiorare sia in quanto "tradizionale" rimando alle varianti o a errori significativi — limitandosi alla visione della sola area dell'immagine o dell'ascolto del sonoro nella lezione particolare riportata dal testimone — oppure alla "visione" del testimone-reperto nella sua integralità.
In particolare il livello di restituzione integrale del reperto con la possibilità di essere indagato nei particolari materiali della copia deve essere strettamente correlato con: le schede di descrizione dei testimoni e dei documenti; la classificazione dei testimoni proprie della *recensio* e della *collatio*; l'apparato, collocato nella dimensione della "nota al testo" letteraria, in qualità di resoconto delle variazioni indotte dal processo di restauro e di resoconto delle varianti, degli errori significativi e delle lezioni di provenienza dei materiali trasmessi e montati nel testo critico; lo stemma; il diagramma del processo di restauro.
In questo modo interviene non solo una conoscenza puntuale dei testimoni ma anche una conoscenza storica in termini di insiemi e strati di appartenenza, modi di conservazione e trasmissione, di comprensione del diasistema di provenienza. In altri termini il livello di anamnesi, di comprensione della storia archeologica, delle "fabbriche" e della tradizione. Ciò che ad esempio Natascha Drubek-Meyer e Nikolai Izvolov individuano essenzialmente come il livello (ma solo a livello descrittivo-verbale) "archeografico":

> An archeographic description of a film must contain all the available information about its physical format. Such information should cover: The processing work carried out on a film in the archive and a description of the technical operations performed; An analysis of the condition of the colour, image and sound of the film and also of the celluloid; and a description and systemisation of any external markings and symbols on the celluloid [...][5].

La descrizione "archeografica" incontra, seppure parzialmente, i propositi di una *filmografia descrittiva*. Tale descrizione inoltre è accomunabile al livello di rilevazione, registrazione e descrizione dei dati relativi ai materiali filmici e non filmici — le fonti documentarie e i materiali della tradizione nel suo complesso — individuato da Canosa, Farinelli e Mazzanti per la documentazione del restauro come "resoconto preliminare", sulla base dei principi normativi del restauro tradizionale. A fianco del "resoconto preliminare", i tre studiosi collocano: il "programma d'interventi" (gli obiettivi, i limiti e le scelte dell'operazione di restauro); il "giornale in corso d'opera" ("[...] porre in stretta relazione il prodotto finale del restauro con gli elementi di partenza"); la "relazione finale". Il giornale in corso d'opera dovrebbe contenere e documentare, sulla base del "diagramma di flusso" che visualizza le fasi tecniche di restauro e implicitamente rappresenta parte sostanziale del programma d'interventi,

> i procedimenti usati, ad esempio, nei passaggi di duplicazione [...] In caso del restauro digitale o analogico del suono [...] sarà d'obbligo descrivere il procedimento impiegato [...] ma anche documentare le varie fasi del processo di elaborazione del suono[6].

Il processo di restauro si pone come sistema di copia che attraverso la messa "in relazione del prodotto finale del restauro con gli elementi di partenza" attuata dal "giornale in corso d'opera" (o diario di lavorazione) permette di stabilire relazioni con il sistema dei materiali chiamati a rispondere alla *restitutio textus*. Il giornale in corso d'opera deve dare resoconto

> sia nel senso della duplicazione e restauro fisico dei materiali, sia della parte effettiva del montaggio/ricostruzione dei diversi materiali [...] È in questa fase che si sarà chiamati a produrre una documentazione in merito al montaggio effettivo, nella quale ad esempio sia possibile verificare quali parti del montaggio finale provengano da materiali diversi (varie copie tratte dallo stesso negativo) o addirittura difformi (negativi A o B o versioni differenti)[7].

L'edizione critica letteraria è generalmente suddivisa in tre sezioni: l'introduzione (o nota al testo), il testo critico, l'apparato critico. Il testo critico potrebbe prevedere l'accesso a un livello "documenti" che più che assumere la forma di "extra", potrebbe invece costituirsi come ambiente genetico-evolutivo del film e come ambiente di esplorazione delle "impressioni", "emissioni" e delle "innovazioni" in relazione alle fonti cartacee e di altro tipo costitutive della tipologia dei materiali non-filmici. Ovvero segnalare i fattori "'istituzionali" e "produttivi" che hanno determinato le emissioni e la storia culturale del film, ovviamente in relazione a definite occorrenze e cristallizzazioni del testo nel tempo. La premessa è che l'edizione critica è un'"edizione-nel-tempo":

> se l'equivalente dell'originale è un'ipotesi di lavoro [...] lo stato dinamico del testo critico è omogeneo a quello di ogni indagine genetica anche costretta a un'espressione metatestuale. Questa dinamicità è tanto più da affermare quanto è da riconoscere la necessità [...] di piattaforme dove sostare lungo la linea evolutiva: sincronie intermedie che si oppongono alla sincronia originaria, come limite di un processo diacronico [...] la mira di una ricerca ecdotica non è sempre di necessità la ricostruzione del testo primitivo, ma quella di momenti della 'fortuna' testuale. Il fondamento all'esortazione verso apparati (di sostanza) completi quanto fisicamente possibile [...] ha lo scopo di salvaguardare non soltanto, euristicamente, quelle *lectiones singulares* che domani potranno [...] rivelarsi lezioni di gruppo, ma il materiale che faccia conoscere la fisionomia del testo in ogni frazione della sua storia culturale[8].

Le possibilità di riproduzione "meccanica", dinamica e storica del reperto e della tradizione recensita e classificata, di indicizzazione, di "messa in sistema" dei dati nella relazione tra le componenti primarie dell'edizione apre così alle seguenti considerazioni:

> l'apparato è un a-parte rispetto all'edizione o ne diventa parte integrante? Siamo di fronte a un conflitto (anche culturale) tra testo e palinsesto? Il palinsesto è il modello di costruzione dell'apparato e della documentazione o la sua dimensione può essere estesa fino a consolidarsi come principio di costruzione dell'edizione? È possibile affermare che nella forma del DVD il film arrivi quasi a confondersi col suo apparato? Esiste un'impossibilità reale di creare, nelle forme della sua presentazione, una distanza fra i due?[9]

Nel modello proposto da Natascha Drubek-Meyer e Nikolaj Izvolov, l'edizione critica è suddivisa in "*textus*" e "*apparatus*", dove quest'ultimo è composto da due tipi di "note a piè pagina":

> A critical edition of a film requires a commentary comprised of indexed "footnotes"' having two forms. The

first type of footnotes is textological and archeographic [...]. The second type of footnotes is conceptual. These comment on the meaning or the visual side of the *textus*. They could include background explanations as to the everyday life portrayed, fragments from other films commenting on the *textus* and an explanation of a film's place in the creative life of its director and its evolution[10].

Il primo tipo investe la dimensione materiale, di anamnesi, di storia archeologica e "bibliografica" (archeografica) e la dimensione delle lacune e delle varianti (livello testuale). L'edizione "critica" di *Metropolis* (il DVD-Studienfassung, curato dall'Universität der Künste di Berlino) propone a sua volta una parte, minima, del livello filmografico e delle varianti (le lacune, le didascalie), e principalmente opera a livello delle seconde note illustrate da Drubek-Meyer e Izvolov, quelle "concettuali". Tuttavia, confidiamo che l'edizione critica, esplichi la relazione tra testo e apparato come una relazione dinamica, aperta, capace di incrociare e illustrare i piani sincronici di affermazione, occorrenza del film e piani storiografici e analitici. E che infine tenga conto dei diasistemi in azione, sia quello che contiene il sistema che ha prodotto la "versione restaurata", il testo critico, sia quelli che rivelano i modi di composizione, decomposizione, ricomposizione e trasmissione del film nel tempo. Così il livello dell'audiovisione digitale del testo critico, rappresenterà il nostro prodotto, il surrogato tangibile, esperibile e "reale" del film. Mentre l'apparato rappresenterà il "virtuale":

> Possiamo considerare il testo critico come il luogo del reale, l'apparato come quello del virtuale [...] l'apparato ospiterà, oltre che la *varia lectio*, cioè gli elementi sostanziali dei diasistemi in concorrenza, tutte le considerazioni che possono facilitare il vaglio di questi elementi, indicare un'eventuale gerarchia di probabilità nella loro scelta, suggerire soluzioni possibili sia sul piano dei significati, sia su quello dei significanti [...] occorre soprattutto tenere aperte le comunicazioni tra il testo e l'apparato, e lasciare in vista, nel loro delicato equilibrio, i procedimenti che solo qualche volta si sono concretati in vere correzioni al testo[11].

A partire dalla triade introduzione-nota al testo/testo critico/apparato, proponiamo un modello indicizzato e navigabile composto, oltre ovviamente al *testo critico*, da:

Introduzione
- Schede di descrizione filmografica (schede di archiviazione e descrizione, comprensive dell'anamnesi) dei materiali filmici (livello archeografico, fase del resoconto preliminare) e di una selezione di documenti e materiali non-filmici (fase del resoconto preliminare).
- Registrazioni digitali integrali di parti significative dei reperti.
- Report/tabelle di collazione (découpage/comparazione, messa in relazione testuale dei materiali di partenza e della versione ricostruita).
- Classificazione e *stemma codicum*.
- Diagramma del processo di restauro.
- Legenda dei segni e simboli adottati per l'indicizzazione.
- Settings tecnici dell'edizione digitale
- Architettura dell'edizione
- Criteri di edizione e di costruzione dell'apparato critico

Apparato critico
L'apparato, a livello minimo, e come accade in letteratura, potrà contenere tutte le lezioni dell'archetipo (se positivo); tutte le varianti rifiutate; i rimandi ad altre versioni; dubbi su singole lezioni e alternative. Più propriamente, vogliamo proporre due livelli, più un terzo, dell'apparato:
- primo livello: lezioni che compongono il testo critico, varianti, errori, lacune.
- secondo livello: guasti, alterazioni, interventi correttivi (relazione con gli interventi di restauro fisico dei materiali di partenza, restauro tecnico analogico e digitale sulle copie).
Il terzo livello apre alle componenti documentarie (come nell'edizione critica di *Metropolis*: bozzetti di scena, foto dal set, etc.), genetico-evolutive, dinamiche e a quelle di interpretazione del testo, di posizionamento in ambito storiografico, intertestuale e intermediale (sia d'epoca che contemporaneo).
Tale modello fa riferimento a casi dove i testimoni conservati sono ovviamente molteplici, e prevede — nella considerazione della dialettica tra "unicità e plurivocità del testo" — l'emersione sotto forma editoriale implicita, cioè in apparato, di eventuali altre redazioni autentiche[12].
Il modello è dotato di una molteplicità dei livelli, o "viste", e una di messa in parallelo di più prospettive nell'apparato (editoriale, materiale, documentaria, interpretativa-esegetica), e si rileva come sia modulabile — per sottrazione o gerarchizzazioni customizzate — in base alle utenze verso cui si realizzerà:

> un ideale di presentazione testuale è altamente formalizzato, con una figurazione differenziata della discontinuità del reale rispetto alla razionalità e una frammentazione di apparati sia a scopo probatorio sia a fini d'informazione storica. Quest'ideale è man mano diluito secondo gli utenti a cui si destina l'edizione[13].

Il *testo critico* prevede in apparato sette livelli di indicizzazione (teoricamente compresenti o comunque inseriti in base alle finalità dell'edizione) in sovrapposizione/indicizzazione, otto se consideriamo, in caso di apparato positivo le *Lezioni accolte* che prevedono la correlazione con il livello di *Collazione*.

1. *Varianti*. I marcatori sul testo critico rimandano all'apparato delle varianti, alle versioni alternative attraverso l'accesso diretto alla visualizzazione delle sequenze dei reperti/testimoni coinvolti, di altre edizioni disponibili e dello stemma.
2. *Errori*. I marcatori rimandano agli errori e all'accesso alle schede di descrizione, ai reperti e allo stemma.
3. *Lacune*. I marcatori delle lacune, segnalate o invisibili nel testo critico, rimandano alla *Collazione*, in modo da poter rilevare il sistema di comparazione e classificazione delle copie in rapporto alla versione ricostruita e il loro trattamento attraverso il *Diagramma del processo di restauro*.
4. *Interventi correttivi*. I marcatori rimandano alla presenza di significativi o trasversali interventi di restauro del materiale e quindi all'accesso al *Diagramma* di restauro (comprese le descrizioni e le modalità degli interventi) e al confronto con le schede di descrizione e con le relative porzioni del/i reperto/i coinvolto/i.
5. *Modalità di esecuzione e varianti sonore*. Tale livello permette di selezionare le modalità e le varianti del sonoro e di descrivere le modalità di esecuzione del film in relazione al contesto di riproduzione dell'epoca. Da qui la correlazione con il *Diagramma* di restauro — per il trattamento del sonoro e delle variabili di esecuzione non riproducibili (le caratteristiche e le varianti pragmatiche) — e, indirettamente, con le schede e i reperti, in particolare quelli sonori.
6. *Documenti*. Il livello permette di accedere a materiali di documentazione e non-filmici, al profilo storico e genetico-evolutivo.
7. *Interpretativo*. Il livello sull'analisi intertestuale e intermediale e sull'esegesi del testo. Tale livello, e il discorso può valere anche per il precedente e per gli elementi di "esecuzione", accoglie le riflessioni di Contini sull'"arte allusiva"[14].

La *nota al testo* prevede quattro tipologie di dati e visualizzazioni:
1.A. *Schede di descrizione filmografica*: Le schede prevedono la presenza di tutti i dati sui materiali filmici coinvolti e definenti la tradizione, comprensiva dell'anamnesi. Dai dati filmografici in senso stretto, alla descrizione dell'elemento, dei formati, dei supporti, della lunghezza, dello stato fisico e chimico, etc. Le schede dovranno riportare anche i parametri di riproduzione delle copie digitali di riferimento (dei *Reperti*, punto B.).
1.B. *Reperti*: si tratta della registrazione visiva di porzioni significative ai fini dell'economica complessiva dell'edizione dei reperti, ascoltabili e visionabili nella loro completezza fisica sia in modalità "oggettuale" (audio-visione integrale) sia in modalità "testuale" (solo l'area dell'immagine e/o l'ascolto del sonoro se presente).
2. *Collazione*: corrisponde alla visualizzazione interattiva con le tabelle di comparazione e collazione delle copie (versione ricostruita, testo-base, testimoni).
3. *Stemma*: l'albero, o *stemma codicum*, ricavato dalla tradizione del film. Anch'esso prevede l'interattività e il passaggio da un testimone all'altro per la visualizzazione del reperto, della collazione, e la visione di varianti.
4. *Diagramma del processo di restauro*: corrisponde al processo di restauro applicato ai materiali selezionati. Contiene la descrizione dei passaggi effettuati, la descrizione dell'hardware e dei software coinvolti e l'annotazione dei parametri applicati.
I *Pdf/Report* andranno costituire infine — come composizione — la sezione che nelle edizioni letterarie corrisponde alla nota al testo. Si può pensare alla costituzione di pagine predefinite, statiche e già presenti e altre realizzabili direttamente dall'utente.

Simone Venturini

Note

1. Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 363.
2. Dal Call For Papers, *L'edizione critica del film e le nuove tecnologie digitali*, per la V Edizione di Magis - Spring School di Gradisca d'Isonzo (23-30 marzo 2007).
3. Cinzia Pusceddu, *Risorse digitali per la filologia*, www.digitalvariants.org (cfr. D. Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003).
4. *Ibidem*.
5. Natasha Drubek-Meyer, Nikolaj Izvolov, "Critical Editions of Films on Digital Formats", in Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma & Cie, Cinema and Contemporary Visual Arts*, n. 8, 2006.
6. Michele Canosa, Gianluca Farinelli, Nicola Mazzanti, "Nero su bianco. Note sul restauro cinematografico: la documentazione", *Cinegrafie*, n. 10, 1997, p. 16.
7. *Ibidem*, p. 18.
8. Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 45-46.
9. Dal Call for Papers, *l'edizione critica del film e le nuove tecnologie digitali*, cit.
10. N. Drubek-Meyer, N. Izvolov, *op. cit.*
11. Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 69.
12. Cfr. G. Contini, *Breviario di ecdotica*, cit.
13. *Ibidem*, p. 49.
14. *Ibidem*, p. 51: "Una presentazione portatrice di esegesi tende naturalmente a dissociarsi da una presentazione formalizzata. Ciò che agevola il compito dell'avvicinamento è il fatto che quest'ultima, la cui 'purezza' consisterebbe nel rappresentare meramente o l'approssimazione dell'autore o quella dello storico al testo, nella sua reale configurazione persegue più finalità (che a rigore possono essere trattate in edizioni separate) e raccoglie una somma di informazioni non omogenee [...] Il 'genere' è già abbastanza composito da tollerare la presenza di altre informazioni".

Tecnologia del testo

Alcune considerazioni sull'edizione in DVD del film

"Nuovo" medium?

I dati sulla capacità e sulla rapidità di penetrazione del DVD nel mercato italiano, dalla sua comparsa sul finire degli anni Novanta ad oggi, descrivono il rapidissimo imporsi di una tecnologia che non ha ancora esaurito il suo potenziale di diffusione. Stando alle cifre del Rapporto Univideo 2006[1], la spesa per l'acquisto o il noleggio di prodotti editoriali audiovisivi (quasi 950 milioni di euro) nel 2005 ha superato del 75% gli incassi al box office (inferiori ai 540 milioni di euro). Nell'ambito del mercato audiovisivo, il DVD occupa un ruolo assolutamente centrale, con un fatturato di 890 milioni di euro distribuiti tra vendita in negozi specializzati, ipermercati, edicola e noleggio. Oltre la metà delle famiglie italiane possiedono ormai uno o più lettori DVD. L'incidenza della videocassetta sul mercato dell'audiovisivo è ormai ridotta a un irrilevante 6%.

Il DVD si configura dunque, attualmente, come il principale supporto per la circolazione del film, e il principale strumento per la sua fruizione. Negli anni di massima crescita della nuova tecnologia, un convegno (International Trier Conference on Film and New Media, ottobre 2002) rendeva conto del fenomeno, ne tentava un'analisi, individuandone le più significative implicazioni, evidenziava problemi e prospettive di sviluppo, faceva dialogare studiosi e archivisti; l'anno successivo, con il titolo *Celluloid Goes Digital*, ne venivano pubblicati gli atti[2]. Escludendo contributi episodici in volumi collettivi o su riviste specializzate, gli interventi dedicati a quello che è oggi il principale mezzo di circolazione del testo audiovisivo si limitano a questo volume.

Certamente, alcune problematiche legate alla riconfigurazione del testo e della fruizione del testo su DVD rientrano negli studi più generali dedicati ai nuovi media e all'ipertesto elettronico. Colpisce, tuttavia, che di fronte ad un'affermazione tanto rapida e quantitativamente incisiva (sintomo, se ne dovrebbe concludere, di una più significativa ridefinizione delle modalità di uso e consumo del prodotto audiovisivo) non abbiano preso forma un interesse e una riflessione più specifici. Colpisce, soprattutto, il fatto che questa assenza negli studi cinematografici sia in netta controtendenza rispetto ad atteggiamenti largamente diffusi nell'ambito degli studi sui new media. Già nel 1995, nell'introduzione ad un numero di *Versus* dedicato agli effetti dei mutamenti delle tecnologie della comunicazione, Bernardelli e Blasi[3] invitavano ad una certa cautela. Suggerivano, infatti, come con i nuovi media digitali, forse per la prima volta, si registrasse una forte consapevolezza dei mutamenti sociali connessi ai mutamenti tecnologici ancor prima della stabilizzazione della nuova tecnologia; ancora, avvertivano di considerare con prudenza i discorsi sui nuovi media, in quanto tali discorsi producevano aspettative rispetto al ruolo sociale delle tecnologie digitali ancor prima che tali tecnologie si affermassero in quel contesto che si sarebbe configurato come luogo della negoziazione dei loro usi sociali e comunicativi; infine, mettevano in guardia rispetto alla possibile contaminazione tra discorsi scientifici, economici e politici[4]: lo sviluppo dei nuovi media richiede ingenti investimenti, e vi è quindi la necessità di preparare un mercato e di creare un interesse per tecnologie che saranno disponibili in tempi non immediati.

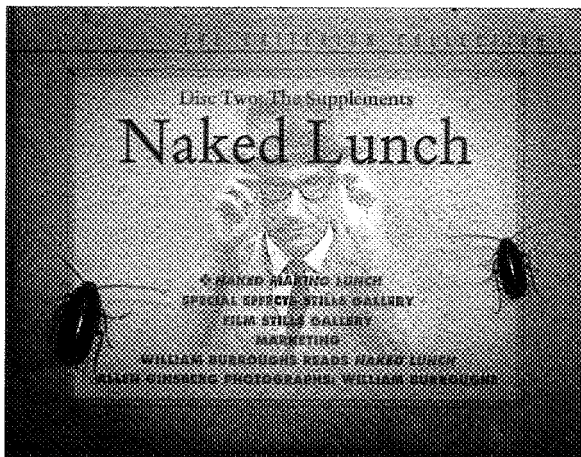
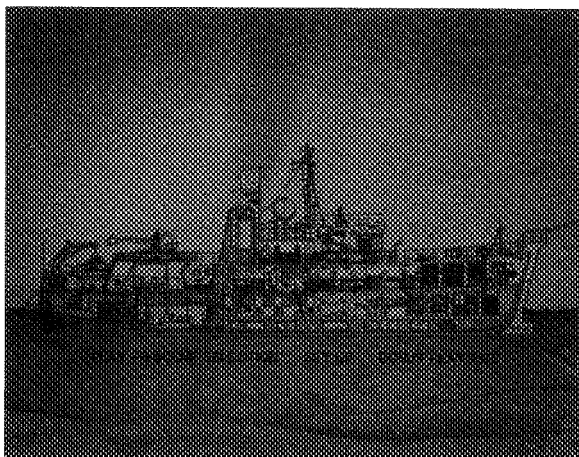
A fronte di un generale interesse verso le nuove tecnologie a tratti imprudente e comunque sempre molto acceso, e stimolo per vivaci dibattiti, lo studio del DVD sembrerebbe, allora, viziato da un "eccesso di prudenza"[5]: come spiegarlo?

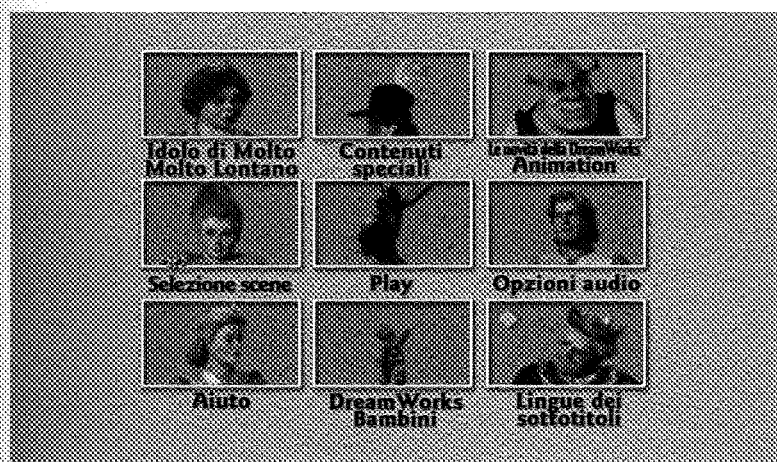
Tecnologia del testo

Ripartiamo da alcune considerazioni essenziali.

> Quando la ricezione di un testo avviene all'interno di dispositivi di rappresentazione molto diversi tra loro, lo "stesso" testo non è più lo stesso. Ciascuna delle sue forme obbedisce a convenzioni specifiche che incidono sull'opera secondo leggi proprie e l'associano in modi diversi ad altre arti, altri generi, altri testi. Individuare gli effetti di senso prodotti da queste forme materiali è una necessità per chi voglia comprendere, nella loro storicità, gli usi e le interpretazioni di cui un testo è stato investito[6].

Pur senza farvi diretto riferimento, Roger Chartier chiama evidentemente in causa le teorie della paratestualità[7] e l'importanza della forma materiale che il testo assume per garantirsi la sua presenza nel mondo, il suo consumo e la sua circolazione, nell'interpretazione dei processi di significazione del testo stesso. Studiare la "tecnologia del testo" significa dunque occuparsi del "rapporto esistente tra l'evoluzione dei supporti della testualità, le forme che quest'ultima assume e i modelli di consumo che vengono di volta in volta messi in atto"[8]. Si tratta, naturalmente, di rapporti sempre bidirezionali. Dietro la valutazione dell'importanza delle forme materiali di circolazione dei prodotti culturali nelle pratiche di fruizione/interpretazione e nei processi di significazione del testo, dunque, non vi è alcun determinismo tecnologico: "La tecnologia non determina la direzione in cui si muovono cultura e società, perché non è un agente esterno rispetto ad essi"; piuttosto, la dinamica di cui è necessario prendere atto è quella di una costante "interazione tra risorse tecniche e costrutti sociali"[9].

Come emerge dai dati sintetizzati in apertura, il DVD rappresenta attualmente la forma di *peritesto editoriale*[10] dominante nella circolazione del testo filmico. Il supporto digitale, riducendo in maniera significativa quel divario qualitativo che esisteva prima tra la "proiezione" (privata) in video e *la* proiezione (pubblica, in sala) in pellicola, e garantendo una migliore conservazione della propria personale videoteca, sposta lo spazio privilegiato della fruizione cinematografica dal grande schermo agli schermi televisivi o ai monitor, con rese assolutamente diverse ed eterogenee che dipendono sia dalla tecnologia a disposizione, sia dalle specificità del testo filmico (anche dopo lo scomparsa della videocassetta, in fondo, sentiamo spesso ripetere di un film che "va assolutamente visto *al cinema*").

Il pasto nudo

Le avventure acquatiche di Steve Zissou

Scream

Shrek 2

Inoltre, la tecnologia digitale (con la conseguente convergenza di differenti tipologie testuali che, su supporto analogico, venivano necessariamente fruite separatamente) colloca il testo cinematografico in un più ampio ambiente *ipermediale*, nel senso di *multimediale* (il DVD consente ad esempio di "sfogliare" storyboard o sceneggiature e guardare bozzetti o foto di scena) e *ipertestuale*[11]: non soltanto possiamo accedere al film nel punto che ci interessa, ma possiamo personalizzare il percorso di fruizione facendo precedere, ad esempio, la visione del film da quella del trailer o dei contenuti speciali, oppure selezionando determinate scene da guardare con il commento del regista o di un membro del cast/della troupe, oppure, più semplicemente, con il sonoro dell'edizione originale. Nella possibilità di personalizzazione del percorso di fruizione e, in definitiva, nella possibilità di riconfigurare ogni volta in maniera nuova *il testo* che si fruisce (variandone i limiti e i nodi intertestuali che lo compongono) c'è, evidentemente, seppur in una forma blanda, quella dimensione *interattiva* che caratterizza in maniera più o meno vistosa tutti i nuovi media (per un'analisi di alcune forme d'interazione più originali, si veda il saggio di Roberto Braga qui proposto).

Il film si dà così come *prodotto costellato*, sia nella dimensione sincronica che in quella diacronica. Sul versante sincronico, nella fruizione su DVD il film diventa parte di una più ampia e articolata struttura ipertestuale/intertestuale che può comprendere altre componenti testuali quali *making of*, documentari, finali alternativi, trailer, scene tagliate, etc.; più in generale, nell'attuale industria dell'home entertainment il film si dà come componente essenziale (sebbene non più unica o privilegiata) di una complessa rete che articola il prodotto culturale attraverso siti web sempre più sofisticati e interattivi, videogiochi, novellizzazioni[12].

Sul versante diacronico, il film si dà come costellato in quanto soggetto a diverse *enunciazioni*, tra le quali, come si è visto, quella operata attraverso il DVD ha acquisito una posizione di assoluta rilevanza: il DVD si configura così come esperienza *a valore aggiunto* rispetto all'esperienza della visione in sala. Nella maggior parte dei casi, acquistare l'edizione in DVD non significa *ri*vedere un film ma vederlo *meglio*[13], vederlo attraverso un'autorevole *ricontestualizzazione*[14] (costruita tramite i commenti, il dietro le quinte, le scene tagliate, etc.) o, forse più spesso, inserito in un complesso apparato di *spettacolarizzazione* e *gratificazione* dell'esperienza privata di consumo (le diciture "contenuti speciali" o "extra" sono eloquenti)[15]. Il fatto che un complesso paratestuale ipertrofico lavori per produrre un'esperienza di visione più "completa", più ricca, *migliore*, corrisponde esattamente alle funzioni attribuite da Genette al paratesto, "che ha il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far *meglio* accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati"[16]. Tuttavia, ogni operazione di ricontestualizzazione e di *rilettura* comporta dei rischi: si pensi, ad esempio, all'immissione sul mercato del DVD dell'edizione restaurata di *È nata una stella* di Cukor (*A Star Is Born*, 1954), che ne recupera (pur con delle sequenze ottenute attraverso il montaggio di foto di scena) la "versione lunga", subito ritirata dal mercato statunitense e mai distribuita in Europa. È probabile che l'autorevolezza (derivante dal restauro) e la qualità (derivante dal supporto digitale) di questa nuova versione contribuiranno a rimuovere dalla circolazione la "versione corta" che rimane per sempre, nella percezione intersoggettiva, versione "originale", l'unica versione a cui per anni il pubblico ha avuto accesso, e a riscrivere così una (per quanto piccola) parte di storia del cinema[17].

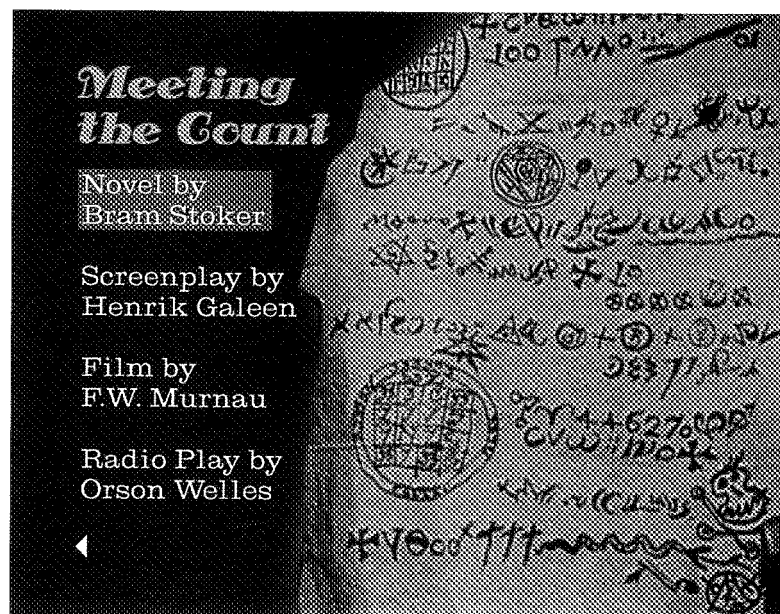
Sul versante della ricezione, dunque, il supporto digitale riconfigura la testualità cinematografica. "Quando la ricezione di un testo avviene all'interno di dispositivi di rappresentazione molto diversi tra loro, lo 'stesso' testo non è più lo stesso", scrive Chartier: il testo che si fruisce in sala non è quindi "lo stesso" testo che si fruisce su DVD. Secondo Leonardo Quaresima, il DVD riconduce con forza il cinema all'interno di un regime di esistenza plurale che gli è proprio fin dalle origini, e "istituzionalizza la molteplicità": perché si dà esso stesso come ulteriore versione rispetto a quelle di più lunga tradizione (la sala, il passaggio televisivo) e perché rappresenta la possibilità, per lo spettatore, di confezionarsi una sua propria versione personalizzata[18]. La molteplicità, inoltre, può riguardare anche la differenziazione tra edizione per la vendita e per il noleggio, edizione economica o edizione speciale, nonché quelle versioni *ibride* disponibili sul web mentre il film è ancora in sala, dove la banda visiva è ricavata dall'edizione in DVD già realizzata (in genere negli Stati Uniti), e quella sonora (in italiano) è registrata direttamente dalla sala. Vale forse la pena aggiungere che si diffondono e si moltiplicano anche le versioni "apocrife", in particolare nelle collane che propongono edizioni economiche, e soprattutto per quei film che presentano storie produttive particolarmente accidentate e complesse (tra i casi a nostra conoscenza, segnaliamo quelli di *Jour de fête* di Tati, 1949, e di *Apocalypse Now* di Coppola, 1979) o per il muto (ad esempio *Nosferatu*, F.W. Murnau, 1922).

Sul versante della produzione, invece, le mutate condizioni materiali di circolazione del testo stentano a produrre risultati significativamente originali. Certamente, la mole di materiali predisposti con sempre maggiore accuratezza per le edizioni in DVD denota la consapevolezza, da parte delle major, del diverso Spettatore Modello di un testo che non coincide affatto con quello della sala. Tuttavia, il testo filmico "in senso stretto" (inteso come una struttura narrativa con un inizio e una fine, identificata da un titolo e da un'istanza di produzione) non sembra sfruttare le possibili offerte dalla multilinearità e dall'interattività, che si concretizzano solo nell'intersezione con gli extra. A riprova, se ce ne fosse bisogno, di come qualsiasi determinismo tecnologico sia del tutto insostenibile: nuove risorse rese disponibili da nuove tecnologie rimangono inerti se, parallelamente, non esiste una riflessione teorica sulla testualità, sulle possibilità e le strategie narrative, sui percorsi interpretativi, sul ruolo di autore e lettore. Scriveva Eco a proposito dell'*opera aperta*: "Ogni fruizione è così una *interpretazione* e una *esecuzione*, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale"[19]. Siamo nel 1962: molto prima, vale a dire, che l'idea di ipertesto si affermi nel dibattito teorico[20].

Valentina Re

Note

1. Dati desunti dall'area stampa del sito dell'Univideo,
http://www.univideo.org/index.php.
2. Martin Loiperdinger (a cura di), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
3. Andrea Bernardelli, Giulio Blasi, "Introduction. Semiotics and the Effects-of-Media-Change Research Programmes. An Overview of Methodology and Basic Concepts", in A. Bernardelli, G. Blasi (a cura di), *Versus, Semiotics and the Effects-of-Media-Change Research Programmes*, n. 72, settembre-dicembre 1995, pp. 3-28.
4. Curiosamente, a distanza di quasi dieci anni, Giovanna Cosenza individua un problema analogo per il concetto di multimedialità, e invita a considerare con cautela il lessico "da rivenditori di hardware". Giovanna Cosenza, *Semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza, 2004, in particolare pp. 18-24.
5. Al punto che, mentre oggi parliamo di DVD, si è già in attesa dell'entrata sul mercato di due nuovi supporti sostitutivi, tra loro in diretta competizione, il Blu-Ray Disc e l'HD-DVD.
6. Roger Chartier, *Cultura scritta e società*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999 (ed. or. 1995).
7. Cfr. Gérard Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. 1987).
8. Gianfranco Bettetini, Barbara Gasparini, Nicoletta Vittadini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Milano, Bompiani, 1999, p. 33.
9. Jay David Bolter, *Lo spazio dello scrivere*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, II ed. (ed. or. 2001), pp. 34 e 35.
10. "Chiamo *peritesto editoriale* tutta quella zona del peritesto che dipende dalla responsabilità diretta e principale (ma non esclusiva) dell'editore, o forse, più astrattamente, ma più esattamente, dell'*edizione*". G. Genette, *op. cit.*, p. 17.
11. Con esiti diversamente valutati dagli studiosi: chi lamenta la riduzione del film a un "menu di opzioni" e la pigrizia indotta dal DVD nella ricerca e negli studi, che si trovano ad essere pericolosamente influenzati dal patrimonio effettivamente esistente in DVD (significativo ma non certo definitivamente rappresentativo; cfr. Jan-Christopher Horak, "Old Media Become New Media: The Metamorphoses of Historical Films in the Age of Their Digital Dissemination", in M. Loiperdinger, a cura di, *op. cit.*, pp. 13-22); chi, invece, sottolinea positivamente la facilità d'accesso a titoli a lungo introvabili, la maggiore "appetibilità" del prodotto audiovisivo data dalle opzioni interattive e le possibilità di contestualizzazione, anche a fini didattici, offerte dai contenuti extra (cfr. David Shepard, "Silent Film in the Digital Age" e Patrick Vonderau, "DVD – Study Center of Today?", in M. Loiperdinger, a cura di, *op. cit.*, pp. 23-28 e pp. 125-127).
12. Secondo P. David Marshall, il nuovo prodotto culturale intertestuale si caratterizza in forma sempre più marcatamente *ludica*: DVD e videogiochi riconfigurano la dimensione del gioco in età adulta, e rispetto al piacere della narrazione preferiscono far leva sul piacere dell'interazione, della partecipazione, della competizione. Cfr. P.D. Marshall, *The New Intertextual Commodity*, in Dan Harries (a cura di), *The New Media Book*, London, BFI, 2002, pp. 68-81.
13. Si noti che l'head-line della recente campagna pubblicitaria a mezzo stampa realizzata da Fabio Mereghetti per Univideo fa leva proprio sul valore aggiunto dell'esperienza di visione del film su DVD: "Quando ti piace un film... Devi Vederlo Davvero!" (dove le maiuscole riprendono il font del logo del DVD). L'immagine punta invece a sottolineare l'unicità e le possibilità di personalizzazione dell'esperienza, mostrando soggetti riconducibili a target diversi nell'atto di tenere tra le mani un DVD; ciascuno si caratterizza per una specifica attitudine nei confronti dell'oggetto.
14. Si noti anche in questo caso la rilevanza della questione paratestuale rispetto all'edizione in DVD; il paratesto, precisa Genette (*op. cit.*, pp. 401-402), funziona da "strumento di adattamento", di adeguamento tra l' "identità ideale" del testo e la "realtà socio-storica" del pubblico: tale adattamento richiede modificazioni costanti nelle forme di presentazione del testo. Tale spunto è particolarmente interessante in tutti i casi in cui il divario tra contesto di produzione e contesto di ricezione è considerevole (per il muto, ad esempio).
15. Il paratesto ipertrofico e "spettacolarizzante" è sicuramente una caratteristica distintiva dei blockbuster, ed in particolare di quelle edizioni che vengono esplicitamente etichettate e pubblicizzate come *Collector's Edition, Deluxe Edition, Limited Edition, Edizione speciale da collezione*, etc. Tali edizioni, che in genere si presentano con un bonus disc interamente dedicato agli extra e un cofanetto in cartonato (il modello da cui ricavare prestigio sembra rimanere il libro), costituiscono una delle strategie privilegiate per valorizzare il *possesso* di un oggetto "d'eccezione" contrapponendolo al prodotto "effimero", "povero" e di qualità incerta reperibile in rete (cfr. Valeria Mantegazza, "Delivery Movies", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 10, settembre 2005, pp. 59-60). Il paratesto di carattere più didattico e scientifico caratterizza invece le edizioni realizzate in collaborazione con archivi, cineteche e laboratori di restauro, nonché i cataloghi di "etichette" che si rivolgono espressamente a studiosi e cinefili (ad esempio la Criterion). Ma i criteri in base ai quali distinguere in maniera rigorosa le due opzioni sono ancora in fase di definizione.
16. G. Genette, *op. cit.*, p. 4 (corsivo mio).
17. Cfr. Emile Poppe, "La Novellisation du film par le DVD: le cas de *A Star Is Born*. Discours fictionnels, discours factuels: le tissage d'extratextualités", in A. Autelitano, V. Re (a cura di), *Il racconto del film/Narrating the Film*, Udine, Forum, 2006, pp. 535-534.
18. Cfr. Leonardo Quaresima, "Version multiple/Doublage?", in Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (a cura di), *Cinéma & Cie, Multiple and Multiple-language Versions III/Versions multiples III*, n. 7, autunno 2005, pp. 13-28.
19. Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967, p. 35 (I ed. 1962).
20. Per una ricostruzione di tale dibattito si veda in particolare George Landow, *Ipertesto. Il futuro della scrittura*, Bologna, Baskerville, 1993 (ed. or. 1992).

Nosferatu, Kino International

Il cinema è il cinema, il DVD è il DVD...

Appunti sulla visione e la rilettura di un film in DVD

Il DVD di *Questa è la mia vita* (*Vivre sa vie. Film en douze tableaux*, 1962), uscito nel marzo del 2006 per la *Ripley's Home Video*, ripresenta sul mercato italiano il capolavoro di Jean-Luc Godard. Il master digitale è stato tratto con un telecinema *Spirit Datacine 2K* da negativi sottoposti a processi di rigenerazione, la colonna sonora da un positivo ottico restaurato[1]. L'edizione *Ripley's* propone la reintegrazione di una serie di tagli apportati al dialogo tra Brice Parain e Anna Karina (corrispondenti a 276 metri in 35mm) in occasione del passaggio televisivo del film in Italia (dalla versione raccorciata erano state tratte delle copie VHS). La croce dell'edizione DVD, una suddivisione spesso arbitraria del menù in sequenze (il problema, per dirla con Christian Metz, di *delimitare l'unità*, gesto critico non da poco nell'analisi filmologica classica), viene aggirato dal fatto che *Questa è la mia vita* nasce già segmentato (*film en douze tableaux*). Il DVD offre dei contenuti extra: un'intervista a Jean Narboni a proposito del film realizzata da Noël Simsolo (*Scènes d'existence*, 2004), il quinto cortometraggio di Godard *Charlotte et son Jules* (Jean-Luc Godard, 1958) ed il *trailer* cinematografico di *Vivre sa vie*. Tali extra permettono d'interpolare agilmente il film ad alcuni spunti interessanti: Narboni fa riferimento alla sceneggiatura desunta del film pubblicata nel '62 su *L'Avant-Scéne Cinéma*, analizza l'influenza di Jean-Paul Sartre su Godard e commenta diverse scene, mentre il cortometraggio *Charlotte et son Jules* contiene diversi temi che saranno poi sviluppati in *Vivre sa vie*, verificando la coerenza godardiana nella riflessione sul parallelo tra l'industria del cinema e quella della prostituzione[2]. Nel "quadro-situazione" iniziale di *Vivre sa vie* Nana e Paul, si lanciano una stanca serie di accuse. Paul sostiene che Nana lo lascia perché ha bisogno di soldi. Nel terzo quadro Nana subisce le *avances* di un giornalista che cerca di sedurla con la promessa d'introdurla nel mondo del cinema. In *Charlotte et son Jules* la protagonista ha lasciato il suo uomo, uno scrittore spiantato interpetato da Jean Paul Belmondo (doppiato dallo stesso Godard), per inseguire le sue aspirazioni di attrice cinematografica. Lo scrittore l'accusa di prostituirsi e dichiara che recitare è una pratica "disonorevole".

Nell'edizione DVD qui usata per impostare l'analisi, un film assolutamente "triturato" dalla letteratura critica riacquista una nuova esistenza, al di là della prevista "filmofania" originaria. Per dirla in altri termini: abbiamo perso la posizione emozionale di Nana (Anna Karina) seduta nel cinema e bruciata dal volto di Renée Falconetti nella *Passione di Giovanna d'Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928). Non ci resta che compiere un gesto di ri-appropriazione, breve appendice ad un progetto rivoluzionario di *profanazione dell'improfanabile*[3]. Riassumiamo brevemente alcuni problemi d'ordine generale che pone la diffusione editoriale del film in DVD, aiutandoci con alcune osservazioni di Noël Simsolo, critico cinematografico e realizzatore di extra per le edizioni in DVD.

Anna Karina in *Vivre sa vie*

Simsolo, in un'intervista rilasciata ad Olivier Gonord[4], indica alcuni scogli da aggirare nei rapporti tra pellicola cinematografica e DVD: in primo luogo le operazioni di *restauro* dell'originale, necessarie al riversamento della pellicola in un master digitale, sollevano una serie di problemi dovuti alla difformità dei supporti visivi ed al rispetto dei rapporti formali originali (oltre che alla difficoltà di rendere la qualità cinematografica dei colori a causa della tendenza a "pulire" la scansione della pellicola con dei *software* che eliminano la patina, l'incidente e l'errore *che spesso ne costituisce la bellezza*). Il che ci colloca nell'ambito squisitamente proprio del restauro d'arte, ossia nell'ottica di rispettare l'originale rendendo ogni intervento di manipolazione riconoscibile e, soprattutto, *reversibile*[5]. Occorre poi progettare un'adeguata *politica del DVD* (intendendo con "politica" quella peculiare sezione della disciplina atta a descrivere ed indicare i confini e le estensioni delle singole potestà). "La politique du DVD français est relativement timide. Ou alors elle est bizarre. *Canal Plus* a les droits de certains films d'Antonioni, on les sort dans une collection Delon"[6]. Quanti Antonioni sono finiti dentro un Delon?! Infine manca una vera e propria *poetica degli extra* (*poétique du bonus*) sui cui sarebbe proficuo riflettere. Allora, con un lavoro appropriato sull'apparato extratestuale, si potrebbe trasformare un DVD da una cattiva ed inadeguata riproposizione ad uno *strumento di analisi*, se non in un vero e proprio *laboratorio critico* sul film. Aggiungo alcune considerazioni generali. Ciò su cui il DVD lavora, quale "veicolo presentazionale" di un contenuto, è il *tempo di ricomposizione* dell'opera stessa[7]. Inoltre dobbiamo sempre ricordarci di considerare il DVD video come una forma di *tradizione indiretta* del film (formula con cui i filologi indicano tutte quelle opere che del testo originale riportano citazioni o estratti).

Questa è la mia vita (prodotto da Pierre Braunberger, che nel 1926 ha prodotto *Nana* di Jean Renoir), è concepito da Godard come *une série d'aventures* divise in capitoli scanditi da intertitolo più dissolvenza. Lo stile del film è dominato da alcune suggestioni molti forti. Innanzitutto, segnala Narboni, c'è un debito nei confronti di *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), per la tematica della circolazione del denaro che diviene circolazione dei corpi, oppressione. La questione è condensata nell'aforisma di Montaigne citato nell'*incipit*: "Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même" e ribadita nella presentazione scritta del film: "Une/Jeune/Et/Jolie/Vendeuse/Parisienne/Donne/Son/Corps/Mais/Garde/Son/Ame"[8].

Brecht è costantemente presente e la tecnica dello straniamento brechtiano opera come una scollatura programmata su almeno quattro differenti livelli: tra recitazione e *jeu* recitativo, con quei sublimi sguardi furtivi in macchina di Anna Karina che, ricorda Narboni, provengono da *Monica e il desiderio* (*Sommaren med Monika*, 1953, Ingmar Bergman); nell'intenzione di distruggere immediatamente lo slancio lirico prima che si traduca in languore; nell'irrelazione programmatica tra immagine e suono; nella discrepanza tra la visione di *Nana* e *di* Nana, tra quello che percepisce e come essa viene percepita, in una serie di confronti dialettici. Infine la costante difficoltà di Nana di legare un pensiero alla sua corretta espressione linguistica (ad esempio nella frase: "Qu'est-ce que ça peut te faire?" ripetuta tre volte, nel primo quadro), punto fissato nel dialogo con il filosofo del linguaggio Brice Parain, conduce il film ad una serie di confronti sulla tipologia di determinazione dei "ruoli" sociali: Parain è un filosofo perché lavora con il linguaggio ("Perché legge? "Perché è il mio lavoro!" risponde all'abbordaggio di Nana...), il poliziotto interroga, lo sfruttatore calcola, il ragazzo s'innamora, ecc... La determinazione del proprio ruolo (sono una commessa, una prostituta o un'aspirante attrice? e cosa cambia *al mio interno*?) è il problema che si pone continuamente Nana. Come dice Jean Narboni non bisogna trascurare di prendere sul serio questo film, "pensiero in movimento" che tenta di lanciare degli spunti di riflessione molto seri attraverso una serie di "scene di esistenza", o "determinazioni di esistenza" si potrebbe anche dire. La morte di Nana, anzi il suo *comportamento* di fronte alla morte, chiarisce la ragione centrale del film. Nana, lo dice all'inizio, cerca la morte e si commuove al cinema per la "puttana santa" mandata al rogo. Il martirio sarebbe una liberazione per lei, anche se in seguito troverà una ricetta alleviante: "basta trovare bella ogni cosa!" rivela ad un'amica. Ma questo è proprio quel comune sentire piccolo-borghese, facile bersaglio della canzonetta ironica di Ferrat ("Ma môme, elle joue pas les starlettes / Elle met pas des lunettes / De soleil... Elle pose pas pour les magazines / Elle travaille en usine / A Créteil). Diciamo allora che si tratta di una "convenienza" per Nana, nel senso spinoziano del termine. Ma il punto è un altro: Nana muore durante una transazione commerciale di cui è fatta oggetto dagli sfruttatori. La compravendita ne sancisce il carattere "cosale", degradazione[9] a cui Nana deve sfuggire con la morte perché al resto non è potuta resistere, se non *vo-*

lontariamente. Bisogna prima notare che Godard si guarda bene dal martirizzare la sua eroina nelle pieghe di quella tradizione "verista" o "naturalista" che ricerca confidenza con lo spettatore. Da cui il celebre discorso di Nana sulla "responsabilità" che, come dice Narboni, deriva direttamente dal Sartre di *Situations I*[10]. Secondo Sartre qualunque sia la circostanza si può mantenere un certo margine di libertà. È questo il quesito posto nella sperimentazione teatrale sartriana, ad esempio in *Morti senza tomba* (1946), dove il problema era quello di stabilire fin dove la tortura può arrivare ad espropriare la libertà della persona umana, sia nel caso che sia inflitta, sia auto-inflitta come per Antonio Roquetin, il protagonista de *La Nausea* (1938). Come ha osservato Wolgang Sosfky: "nelle mani dell'aguzzino il corpo sofferente si trasforma in un incomparabile strumento del potere. [...] *La sua interiorità è rivoltata verso l'esterno, per poterne disporre arbitrariamente*"[11]. Torniamo al problema, assolutamente "legato" nella "partitura discorsiva" del film, della dicotomia tra l'interno e l'esterno, del bilanciamento tra "darsi" ed "aversi" suggerito nella storiella sulla gallina raccontata nel film da Andre S. Labarthe[12].

Dunque, anche *Vivre sa vie* è la storia di una tortura: un esperimento per rivoltare l'interno in esterno, i sentimenti, le *situazioni*, di un soggetto. "La divisione in 'quadri' corrisponde all'aspetto esteriore delle cose che mi avrebbe permesso di rendere meglio la sensazione dell'interiore, al contrario di *Pickpocket*, dove tutto è visto dal di dentro. Come rendere l'interno? be', appunto restando prudentemente all'esterno"[13].

Davide Gherardi

Note

1. I curatori precisano che "non è stato possibile recuperare una colonna sonora italiana integrale, per cui le parti precedentemente tagliate sono in lingua originale con i sottotitoli italiani." Cristina D'Osualdo, Edvige Liotta (progetto ed edizione di), libretto allegato all'edizione DVD di *Questa è la mia vita*, s.l., s.d., p. 3.
2. In un balletto di assonanze il cortometraggio esce in sala nel marzo del 1961 abbinato a *Lola, donna di vita* (*Lola*, Jacques Demy, 1961), a sua volta omaggio alla *Lola Montès* di Max Ophüls (1955).
3. "[...] occorre strappare ogni volta ai dispositivi – a ogni dispositivo – la possibilità d'uso che essi hanno catturato. La profanazione dell'improfanabile è il compito politico della generazione che viene". Giorgio Agamben, "Elogio della profanazione", in *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, p. 106.
4. Olivier Gonord (a cura di), "Entretien avec Noël Simsolo", *Dvdclassik.com*, settembre 2005; accesso presso: http://www.dvdclassik.com/Critiques/interview_simsolo.htm
5. "Un film restaurato che appaia 'come nuovo' è parente del falso o suo affine". Michele Canosa, "Per un teoria del restauro cinematografico", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1086.
6. O. Gonord (a cura di), *op. cit.*
7. Infatti il DVD permette di emulare lo svolgimento nel tempo come espressione del film della sala cinematografica e allo stesso tempo, in quanto dispositivo di memoria ottica a modalità d'accesso non sequenziale, può essere fruito ad ogni indirizzo del testo, trasformando il testo originario in un puzzle che per essere riletto esige: "un tempo operativo e manuale, un intervento manipolatore che deve *prendere tempo*." Umberto Eco, "Il tempo dell'arte", in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano Bompiani, 1985 (III edizione "Tascabili Bompiani", 1990), p. 119.
8. Jean-Luc Godard, "Vivre sa vie", *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 19, 15 octobre 1962, p. 7.
9. Cfr. Georg Simmel,"Il ruolo del denaro nelle relazioni tra i sessi", in *Filosofia e sociologia dei sessi*, Napoli, Cronoscopio, 2004, pp. 211-219; dove si fa riferimento a culture in cui vengono praticate forme di prostituzione non disonorevoli per la persona, e si analizza il carattere avvilente dell'esercizio della prostituzione nella società capitalistica, in rapporto allo scambio monetario che comporta.
10. Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
11 Wolfgang Sofsky, *Saggio sulla violenza*, Torino, Einaudi, 1998, p. 77. Corsivo mio.
12. "La poule est un animal qui se compose de l'extérieur et de l'intérieur... Si on enlève l'extérieur, il reste l'intérieur.. Et quand on enlève l'intérieur, alors on voit l'âme". J.-L. Godard, "Vivre sa vie", cit., p. 9.
13. J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, Milano, Garzanti, 1971, p. 185.

DVD et impera

"Don't just watch TV. Play it!" era lo slogan del lancio del VCS 2600, una delle prime *console* per l'*homegaming* presentata sul mercato americano nel 1977. Un'altra fondamentale tappa nel settore dell'*Home Entertainment* fu la coeva affermazione, quantomeno sul territorio americano, del videoregistratore. A più di trent'anni di distanza, la rivoluzione delle *console* domestiche e del VCR ha lasciato segni evidenti sull'intero intrattenimento privato. La portata rivoluzionaria attivata da questi dispositivi fu proprio quella di trasformare il televisore in una sorta di piattaforma per la manipolazione delle immagini: infatti, già le prime stazioni di gioco permettevano non solo di giocare con le varie cartucce a disposizione ma, sempre più spesso, consentivano ai giocatori minimi spazi di intervento di *riscrittura* del gioco; il VCR, invece, consentiva agli utenti di personalizzare i tempi di fruizione estraendo un preciso testo dall'inflessibile flusso televisivo. L'evoluzione tecnologica ha fatto il resto, ma i germi di un ribaltamento definitivo del rapporto tra utente e testo audiovisivo vennero disseminati proprio da quei dispositivi ormai accantonati nei musei della tecnica come reperti tecnologici di un immaginario retro-futurista. Oggi, è del tutto acquisita la possibilità di accedere e interagire con la TV attraverso telecomandi e dispositivi di ogni sorta. La sfida delle attuali tecnologie dell'*Home Video* sembra essere quella di integrare e potenziare le possibilità di interazione con il testo e la dimensione prettamente ludica dei videogame. VCR e *console* per l'*Home Gaming*, al pari del telecomando, furono le tecnologie che invitarono all'allargamento delle soglie della fruizione dei media audiovisivi, evidenziando il mutamento della domanda di *entertainment* privato

Final Fantasy

non solo per ciò che concerne gli spazi di consumo, ma anche nella ri-definizione delle possibilità di utilizzo dei testi.

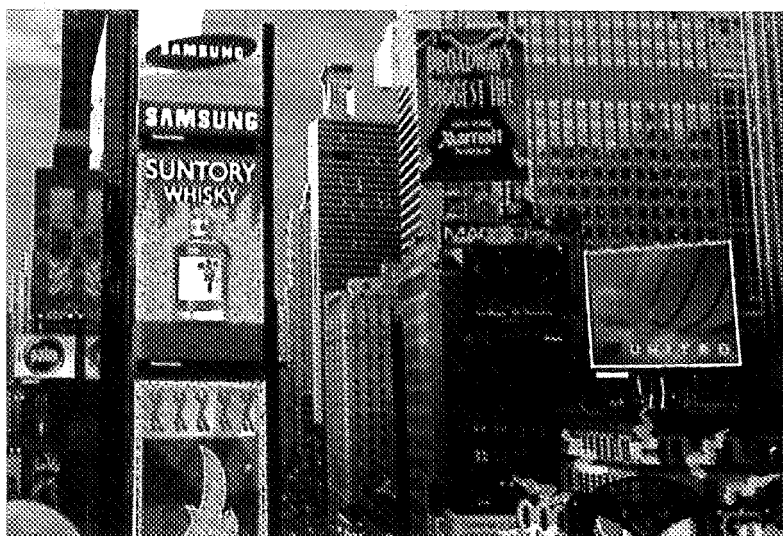
In questo contesto, in cui l'uso quotidiano ed estensivo di dispositivi che invitano ad un rapporto di maggiore interazione con i testi audiovisivi, in cui per interattività si intende, più che altro, un allargamento delle possibilità di scelta, l'atto della fruizione si avvicina sempre di più a quello dell'esplorazione, sia di una testualità multiforme e aperta, sia esplorazione di gusti personali. Emblematico in tal senso sembra essere il DVD l'unico, per ora, supporto multipiattaforma in grado di consentire, allo stesso tempo, dinamiche interattive di stampo videoludico e processi di fruizione più canonici[1]. Attraverso l'utilizzo di alcuni esempi significativi si cercherà, senza pretesa di esaustività e completezza, di mettere in luce quelle che sono le caratteristiche peculiari dell'organizzazione logica di un DVD, insistendo in particolare sulle modificate dinamiche di fruizione che il supporto in alcuni casi cerca di proporre. Sebbene molto spesso gli esempi riportati evidenzino una possibilità tutt'altro che radicata ed esplorata dall'offerta attuale, sembra che proprio le nuove prassi di organizzazione dei contenuti attuabili attraverso il DVD siano un elemento decisivo per la sopravvivenza dell'industria dell'homevideo che lamenta una continua incapacità di sopravvivere alla pirateria.

Quello che il DVD riesce ad attuare rispetto all'antesignano VCR, è proprio la personalizzazione del percorso di fruizione: già l'organizzazione del materiale, suddiviso in spezzoni tematici, suggerisce allo spettatore/fruitore la possibilità di accedere in qualunque punto del testo audiovisivo e disporre in modo personale il processo di visione. Inoltre, la possibilità di isolare una porzione di film e generarne un *loop*, visionanbile ripetutamente, evidenzia il grado di libertà di godimento e di feticismo consentito allo spettatore. La personalizzazione avviene ovviamente anche con la possibilità di attivare piste sonore differenti ed eventuali percorsi di visione alternativi rispetto al film *tout court*. Nel caso del DVD di *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), ad esempio, è possibile attivare una particolare opzione di visione attraverso la quale un ragnetto, apparendo come un *pop-up* sullo schermo, avvertirà lo spettatore circa la possibilità di seguire uno svincolo nel percorso di fruizione, che lo condurrà nel backstage della scena o attraverso particolari contenuti speciali. In *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999), con una scelta metaforica di tutto rilievo, si attiva un processo simile: un coniglio bianco segnalerà allo spettatore le scene di cui è presente un relativo filmato del backstage. Il fruitore, con un semplice click, potrà così scegliere se agire come Neo, e seguire il coniglio bianco – accedendo pertanto ad un processo di maggiore consapevolezza della costruzione dell'immagine – oppure continuare con la visione del film e, se si vuole chiudere la metafora, rimanere corresponsabile della matrice. Altro caso significativo è il documentario speciale inserito nel bonus disc di *Final Fantasy* (*Final Fantasy. The Spirits Within*, Hironobu Sakaguchi, Moto Sakakibara, 2001) in cui anche in questo caso, la ricchezza soprattutto quantitativa del materiale prodotto, tipica della lavorazione di un film di animazione, viene inserita in un costruzione narrativa costellata di possibili svincoli che possono essere attualizzati o rimanere inesplorati con un semplice click del fruitore sul telecomando.

Senza scomodare Borges o la narrativa combinatoria, si assiste evidentemente a un primo seppur timido tentativo di inserire il fruitore all'interno delle maglie del testo fornendogli le dovute competenze perché ne diventi autore, benché solo di secondo grado e fortemente relegato in un campo d'azione limitato o comunque predefinito.

> Il fatto che io possa passare in maniera ipertestuale da una sequenza del film all'altra, ai cast and credits, ai menù guida, per poi cambiare sottotitoli o lingua, rivedendo magari più volte la stessa sequenza, e scegliere addirittura a quale livello "morale" accedere, o permettere l'accesso ai propri figli (laddove i livelli di moralità sono sempre cinque o sei) ci fa capire che è possibile programmare e decidere cosa vedere o far vedere in perfetta continuità, sacrificando ciò che vedere, invece, non si vuole (appunto, anche secondo un criterio "morale"). In buona sostanza sono diventato parzialmente uno spettatore-autore dell'opera. Forse anche per questo motivo sono allo studio film a sequenze multiple, per le quali, potenzialmente, nessuno vede lo stesso film, inteso come stessa combinazione di sequenze. Cosa che risulta interessante anche per la saggistica sul cinema: di quale film parleremo, in questo caso[2]?

Di fatto, però, esistono già edizioni DVD di film con finali alternativi, così come differenti inizi, o possibili sviluppi non utilizzati. Si pensi ad esempio all'uscita su disco di *Supernova* (Walter Hill, 2000) correlata di un incipit e un finale alternativo. In tal caso lo spettatore potrà costruirsi il proprio film secondo gusti ed esigenze. Interessante anche il caso del-

Spider-Man

Spider-Man, un pop up del DVD

l'edizione in DVD di *Santa Maradona* (Marco Ponti, 2001) in cui vengono proposti tre finali differenti rispetto alla chiusura della pellicola, che raccontano la vita dei tre protagonisti così come si sarebbe potuta evolvere oltre i limiti dei del *cast and crew*[3].

Il DVD di *Final Fantasy*, inoltre, propone un'opzione attraverso la quale è possibile rimontare una scena del film: in questo caso lo spettatore interviene sull'opera diventandone co-autore di almeno una porzione. Se si visiona il disco su PC, inoltre, è possibile scaricare *screen saver* e sfondi del *desktop*. Il DVD di *Lara Croft Tomb Raider* (Simon West, 2001) crea, anch'esso, una forte ibridazione tra gioco e film: si possono infatti visionare, oltre ai materiali extra relativi alla pellicola, anche filmati sulla saga videoludica e, ancora, il *demo* del nuovo episodio.

Un'altra tipologia di organizzazione del materiale interno al DVD è la *Easter Egg* (Uovo di Pasqua): il termine è stato coniato nei primi anni Ottanta per indicare la presenza di sorprese o opzioni segrete nascoste all'interno dei videogiochi. La maggior parte degli *Easter Egg* si trovano nascosti in prodotti software, proponendosi come una sorta di marchio che il programmatore integra nel prodotto che ha realizzato. Oggi, il termine *Easter Egg* per estensione fa riferimento a tutti quegli elementi nascosti in un prodotto e accessibili solo attraverso una serie di passaggi criptati. La sorpresa in un DVD generalmente è un filmato speciale, nascosto in una delle schermate dei menu, di cui però non è segnalato il link o il percorso per raggiungerlo: vi si può accedere attraverso una combinazione di tasti oppure esplorando la schermata con il cursore del mouse individuando una parte solo apparentemente non interattiva della schermata. Il surplus valoriale offerto da questa organizzazione del testo risiede non tanto nella sorpresa, che come in ogni uovo di Pasqua che si rispetti, delude puntualmente le aspettative, bensì nella possibilità offerta all'utente di agire direttamente su un oggetto che per sua natura possiede una forte portata cultuale. Non a caso, sono spesso le

versioni *deluxe* di un film, non certo i DVD a noleggio, che fanno uso di queste modalità di organizzazione degli extra, poiché inseguono un utente modello che vuole esperire il proprio oggetto di culto, il film, secondo modalità che altri contesti fruitivi non gli consentirebbero di attuare. Chi vuole fruire gli *Easter Eggs* spesso è costretto, se non dotato di una certa fortuna, a recuperare dati e informazioni altrove (forum e riviste specializzate) per ottenere le competenze necessarie alla fruizione del testo nella sua interezza. Nel caso specifico, anche la visione di un DVD, come la fruizione di certi videogiochi, si organizza come processo di esplorazione di uno spazio virtuale: il risultato di questa ricerca sarà premiato con un bonus di materiale. Non sembra inverosimile ipotizzare che in futuro, qualche *art director* appassionato di videogiochi, si diverta a nascondere codici d'accesso per attivare una porzione particolare del supporto, oppure richieda il recupero di oggetti, o la risoluzione di rompicapo e quiz per accedere al film. Il processo di visione, in tal caso, si organizzerebbe come quello di un *adventure game* in cui l'utente migliora le proprie competenze solo dopo la ricerca intensiva di oggetti di valore[4].

Di un film, come del maiale, non si butta via niente e il DVD diventa il luogo adatto dove collocare *storyboard*, foto di scena, sequenze cancellate: materiale importantissimo, per ricostruire la storia produttiva e realizzativa di una pellicola, che altrimenti andrebbe perso. Forse è questo il pregio maggiore di questa tecnologia; un formato stabile, compatto, con grande capacità di memoria e consultabile velocemente con modalità interattive come la possibilità di scegliere il punto di vista. La funzione *angle*, benché sia assolutamente sottovalutata permette all'utente dove previsto di selezionare un punto di vista privilegiato sull'azione. Questa funzione è spesso utilizzata per l'organizzazione dei contenuti extra di film di animazione (a titolo d'esempio *Toy Story*, John Lasseter, 1995, *L'era glaciale*, Chris Wedge e Carlos Saldanha, 2002) che in tal modo integrano, attraverso differenti punti di vista, i vari *step* di lavorazione dell'immagine – dallo storyboard, ai modellini in 3D, dalla modellazione fino alle *texture* – mostrando ogni volta un passaggio preciso del processo. "Il passaggio dei film su supporto DVD favorisce un'attenzione critica che fa del film stesso un oggetto d'analisi, e non più un'occasione emozionale, favorendo una facilità d'accesso alla sua scomposizione automatica"[5]. L'esperienza di visione del film si trasforma in un percorso di esplorazione e ricerca del materiale. Il film se rimane statico sul grande schermo risulta più flessibile su quello piccolo: lo zapping è stato il precursore di questo atteggiamento. Ma a differenza della televisione, che asseconda *un'attenzione distratta*[6], il DVD sembrerebbe proporre una visione critica. Colmando il vuoto di una visione sprovvista della dimensione prettamente esperienziale tipica della fruizione in sala, incentrata sulla potenza spettacolare di effetti speciali e audio avvolgente, stratagemmi retorici che annullano l'aspetto cognitivo in favore di una visione prettamente sensoriale, il DVD sembra colmare questo *vuoto* spostando l'attenzione dello spettatore sull'aspetto conoscitivo della produzione e realizzazione cinematografica, incoraggiando il suo atteggiamento critico. Il nuovo supporto colma il *vuoto* dell'*home cinema* con materiale opzionale, extra, *deluxe edition*, *special* e *bonus disc*. Ma non solo, la scoperta cognitiva si associa ad una proposta di intrattenimento, inutile ribadirlo, ancora troppo poco perseguita e indagata, che utilizza espedienti mutuati da contesti videoludici per assicurare al film in DVD un surplus qualitativo ed esperienziale che ne definisca la specificità e l'unicità di approccio, permettendogli di sopravvivere agli assalti della pirateria.

Roberto Braga

Note

1. L'attuale DVD sembrerebbe in fase di accantonamento in vista del lancio della nuova generazione di DVD Blu-Ray e HD-DVD *competitor* diretti nel mercato del formato ottico digitale ad alta qualità.
2. Fausto Colombo, "Il film come oggetto fantascientifico", in Massimiliano Spanu (a cura di), *Scienceplusfiction. La fantascienza tra antiche visioni e nuove tecnologie*, Torino, Lindau, 2001, p. 39.
3. Si veda l'analisi di Patrick Coppock e Nicola Bigi, "I segni intorno al testo. I DVD di *Paz!* e di *Santa Maradona*" in Nicola Dusi, Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2006.
4. A tale proposito, è interessante segnalare, sebbene si ponga in un contesto fruitivo completamente diverso rispetto al DVD, l'ultima trovata di Lars Von Trier che pare abbia nascosto nel suo ultimo film *The Boss of It All* alcuni indizi di un rebus, detti *lookeys*, http://www.lookey.dk/. Tali indizi permetteranno a chi risolverà il rompicapo di vincere un premio in denaro di $5,344 (DKR 30,000) e di partecipare come attore al prossimo film del regista. Von Trier spiega che i *lookeys* sono elementi visivi fuori contesto, aggiunti al film. "For the casual observer it's just a glitch or mistake but for the initiated it's a riddle to be solved", spiega il regista. "All Lookeys in a movie can be decoded by a system that is unique for the movie. To decipher the system is part of the challenge".
http://www.screendaily.com/ (iscrizione obbligatoria). Ultimo accesso ai siti citati gennaio 2007.
5. F. Colombo, *op. cit.*, p. 40.
6. Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 149-154.